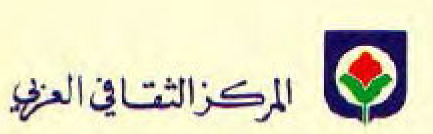
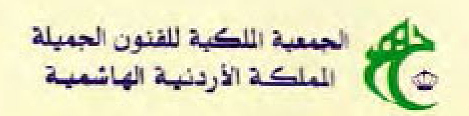
شربل داغر

مَذاهِبُ الحُسْن

قراءة معجمية - تاريخية للفنون في العربية







شربل داغر
مذاهب الحسن
قراءة معجمية - تاريخية للفنون في العربية

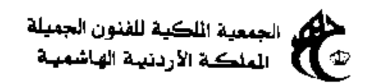


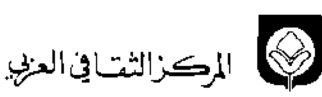
الجمعية الملكية للفنون الجميلة
المملكة الأردنية الهاشمية
المركز الثقافي العربي

شربل داغر

مَذاهِبُ الحُسْن

قراءة معجمية ـ تاريخية للفنون في العربية





* **مذاهب الحسن**
(قراءة معجمية ـ تاريخية للفنون في العربية)
* تأليف: **شربل داغر**
* الطبعة الأولى، 1998

* الناشر:
الجمعية الملكية للفنون الجميلة ـ المملكة الأردنية الهاشمية
ص.ب 9126 ـ عمّان الأردن ـ فاكس: 4651119

المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ـ بيروت والدار البيضاء
ص.ب 5158 ـ 113 ـ بيروت ـ تلفاكس: 352826 ـ 343701/ 01

تقديم

Jamal Hatmal

كان الجمال المحور الذي يتوسط حياة الناس في الحضارة العربية الإسلامية. والدليل على ذلك أنه لم تكن هناك حدود فاصلة ما بين الفن والحرفة والصناعة وبين الفنون التشكيلية والتطبيقية، وبالتالي كان الفنان والحِرَفي واحداً لا فرق بينهما بل أصبحت صفة الفن غالبة حتى على العلم فأُسبغت على أنواع شتى من العلوم والمهارات منها فن الجراحة مثلاً. وكون الجمال متطلباً من متطلبات العبادة والحياة فقد فرض على الذين يعيشون ضمن الحضارة الإسلامية، أن يحيطوا أنفسهم بكل ما هو متقن الصنع ومتوازن الشكل واللون وكامل الهيئة بقدر المستطاع، والشواهد على ذلك كثيرة بما فيها تجويد القرآن والحدائق الأندلسية والأطباق الخزفية الفاطمية ومصابيح الجوامع المملوكية وأواني الزنك العثمانية. ومع الوقت وبسبب انحسار أساليب الحياة التقليدية في المجتمع الإسلامي واستبدالها بأنماط المعيشة في المجتمعات الغربية، تقلّص تصوّر الجمال Concept of Beauty عند الفرد والجماعة المعاصرة فجاءت دراسات الفنون الإسلامية والتي بدأت على يد العلماء والمستشرقين الغربيين صورة سردية دون تحليل للجمالية الإسلامية وفلسفة الفن الإسلامي اللتين كانتا وراء تطوّر وازدهار هذه الفنون حسب متطلبات الحضارة وضوابطها الروحية.

ومن هنا جاء كتاب «**مذاهب الحسن**، قراءة معجمية ـ تاريخية للفنون في العربية» للدكتور شربل داغر ليسد ثغرة مهمة في دراسات الحضارة الإسلامية ويعرّف العرب على منابع الجمالية في تراثهم من خلال موروثهم الفلسفي والأدبي والفني معتمداً على كتاب «العين» للخليل بن أحمد الفراهيدي (القرن الثاني الهجري/ التاسع الميلادي)، ويقسم الدكتور داغر الفنون الإسلامية حسب منهج جديد/ قديم يتكون من ستة مجاميع دلالية هي: الدار، الشارة، الغناء، الشعر، الدمية والكتابة عوضاً عن التقسيمات المتعارف عليها الآن والتي اعتمدت على تعريف وتقسيم المستشرقين لفنوننا. وهذا التقسيم بالذات أجده في غاية الأهمية لعلماء الفن الإسلامي لأنه يضعهم في إطار أصيل

لموروثهم الحضاري ويعرّفهم على هذا الموروث بأقصر الطرق ودون واسطة غريبة أو دخيلة.

أما الفصل السابع بعنوان «نعوت الصناعات» فهو أهم ما كتب حديثاً في التعريف بالفن الإسلامي إذا أنه يؤصّل الألفاظ والدلالات والنعوت لمصطلحات محورية من خلال إرجاعها إلى مصادرها الدينية واللغوية والاجتماعية والتاريخية كما يفسرها من وجهة نظر معاصرة وكيف تم التحول عنها إلى ما هي عليه حديثاً.

يدخل الكاتب في الفصل الثامن والأخير إلى النطاق الفلسفي في تبيان الصلة بين اللغة والفكر ونقد الجمالية كما يُجري مقارنة بين فلسفة الجمال قبل الإسلام وعند المسلمين وفي الديانات والمعتقدات الأخرى، وللكتاب فائدة كبيرة في المصادر والمراجع وفهارس الأعلام والآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة المتعلقة بالجمالية أو «الحسن» والفن. إن زخم المراجع وحدها يمكن للباحث الإستنارة بضوء معارفها في أي بحث مستقبلي حول مواضيع متنوّعة تخص حضارتنا.

لقد خدم الدكتور شربل داغر الفن الإسلامي المعاصر والفلسفة الإسلامية الحديثة والدارس والباحث في الحضارة الإسلامية وفتح لهم جميعاً أبواباً آمل أن تؤدي في المستقبل إلى المزيد من الدراسات في تأصيل حاضرنا دون شدّه إلى الماضي وعرقلة تقدمه.

وجدان علي

عمان تموز 1998

المحتويات

المقدمة

«بأقوى ما في الحاضر من قوة علينا ان
نفسر الماضي»

نيتشه

كيف لي أن أقدم لهذه الدراسة، وقد اختلفت وتغيرت موضوعاً وشكلاً بين ما انطلقت منه وما انتهت اليه؟

لم تكن البداية مرسومة الملامح أبداً: بدأت في البحث من مكان آخر، هو الوقوف على المواد الإخبارية والتعيينية المتوافرة في المظان العربية عما نسميه، اليوم، في كتاباتنا ومعاهدنا، بـ«الفن الاسلامي»، وذلك بعد طول عمل وتنقيب في المدونة التي تعين، في العربية الحالية، «الجمالية» و«الفن». وعدت الى المظان بعد ان تنبهت الى ان هذه المدونة لا تعدو كونها تعريباً وتحويراً وتلخيصاً، ابتداءً من منتصف القرن التاسع عشر وخصوصاً في العقود الأولى من هذا القرن، للمتن الاستشراقي الذي عمل، منذ مطالع القرن السابع عشر، على تجميع مواد هذا الفن وعلى فرزها وتقويمها. ولم يسلم هذا المتن، على ما لاحظت، من سمات تحكمت بها أساساً مقتضيات البحث الآثاري، من جهة، والتعويل على تفسير فني وجمالي انطلاقاً من المادية الآثارية، من جهة ثانية. وهو ما نبسطه سريعاً في هذا المجال:

فما أثار انتباهي هو كون الدارسين الأوروبيين تجنبوا، إلا فيما ندر، النظر الى منتجات هذا الفن تبعاً لما قاله عنها الكتّاب والفلاسفة المسلمون فيما مضى. واذا كانت بواعث هذا التجنب تعود في عدد منها الى قلة المصادر العربية، المحققة أو المترجمة، حتى بدايات هذا القرن، عند تأسس الفن الاسلامي متناً مستقلاً من الدراسات، فان غيرها من البواعث يعود الى الشروط التاريخية - المعرفية التي جرى فيها التعريف بمنتجات الفن الإسلامي في أوروبا، فرزاً وتعييناً، ثم درساً وتبويباً. فما انتهينا الى تسميته بـ«الفن الإسلامي» لا يعدو كونه «الاسم الجامع» الذي استقرت فيه مسارات

عديدة، وصفية وتحليلية، من غير بلد أوروبي، بدأتْ بأوصاف الدبلوماسيين والرحالة للعمائر الإسلامية ولسلوكات الذوق في غير بلد عربي وإسلامي في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وبلغتْ شأواً متقدماً منذ مطالع القرن التاسع عشر مع عمليات الفرز (البطاقات التعريفية الأولى لمنتجات الفن الإسلامي) للمجموعات والمقتنيات التي شرع في جلبها واقتنائها غير أمير وتاجر في أوروبا، وأدتْ في العقد الاول من هذا القرن الى «تأسس» الفن الإسلامي. وتحكمت بهذا المسار عدة شروط، منها:

- 1 : ان هؤلاء الدارسين تقيدوا، على الرغم من جهدهم الفائق والثمين في أحيان عديدة في جمع منتجات هذا الفن وفي فرزها وتبويبها، بشروط تعرفهم التدريجي، والمتقطع، على هذه المنتجات. وإذا كان لبعض «بطاقاتهم التعريفية» قيمة تاريخية وفنية أكيدة حتى أيامنا هذه، فان استبيان التاريخ الفني بدءاً من هذه البطاقات، وتكميلاً لها، يبقى جهداً تقريبياً، إجمالياً، دون ما تطلبه الكتابة التاريخية.

- 2 : إذا عاد بعض هؤلاء الدارسين الى «خطط» المقريزي، أو الى أحاديث نبوية، أو الى قصائد عربية عباسية، لدراسة هذه المنتجات فان تحليلاتهم خلت غالباً من مقومات ما قامت عليه «الجمالية الإسلامية» في المصادر العربية، لا لنقص فيما وصلهم منها وحسب، وإنما لأن المتن الناشئ («المتن الإسلامي») تحدد وفق مقتضيين: إلحاقه في «ميدان الآثار» (الفنون القديمة) أو «الطُّرَف» (curiosités)، ما يعني انه فن ولكن من دون فلسفته؛ وتهميشه بالتالي، وإبعاده عما كان يتأكد ويتبلور، ولا سيما مع الرومانسيين الالمان، على أنه «الجمالية»: هكذا انعدم إمكان اللجوء الى ما قاله الجاحظ في «الرد على المشبهة» (التنزيه في الإسلام) او الفارابي وابن رشد عن «صناعة التزويق» وغيرها.

- 3 : لا نقع في كتابات دارسي الفن الإسلامي على مقومات جمالية شديدة التبلور، بل نلقاهم غالباً بعيدين أو غير متأثرين بما كان يتكون ويتعين من مفاهيم جمالية جديدة في أوروبا نفسها، ما جعلهم ينساقون غالباً الى تنظير وتبويب جماليين وفق أساس وصفي: تصنيف الفنون الإسلامية تبعاً لموادها («فنون المعدن»، و«فنون الخزف» . . .)، وتبعاً للسلالات الحاكمة (العهد الأموي، العهد العباسي . . .)، من دون النظر اليها في الزمن الاجتماعي (إنتاجها مثل التعامل معها)؛ فجرى اقتطاعها عما كانت جزءاً منه (فصل المنمنمة عن الكتاب)، أو فصل بعض المنتجات عن بعضها الآخر حيث يستوجب جمعها (الفصل بين الخاتم الفضي والثوب المرقش لكونهما ينتسبان الى فن معدني والى فن نسيجي، بدل الجمع بينهما بوصفهما «زينة آدمية»).

إذا كنت أشدد على الشروط التاريخية - المعرفية التي تأسست فيها دراسة «الفن الإسلامي» في أوروبا، فذلك لأن الدارسين العرب أخذوا منذ مطالع هذا القرن بحاصل هذه الدراسات، مترجمين وملخصين لها، من دون تبين «تاريخانيتها»، أي زمنية الشرط المعرفي الذي تحققت فيه. ونعين هذه «التاريخانية» على هذه الصورة: تقيدتْ المدارك الاستشراقية بعمليات التعرف التدريجي على منتجات الفن الإسلامي، وبنظراتهم الفنية والجمالية، الأوروبية المنشأ والتطلع. وإذا كانت جهود بعض الدارسين العرب، مثل أحمد تيمور وبشر فارس وحبيب زيات، امتازت بجدتها وجمعها مواد نفيسة من المصادر العربية عما كان عليه هذا الفن، وعن فلسفته أحياناً، في سياقهما الثقافي والجمالي الخصوصي، فانها افتقرت احياناً الى النقد التاريخي، وأحياناً أخرى الى شروط قيام «قراءة أناسية (أنتروبولوجية) للصنائع الانسانية التي تلحق بها كل حضارة، تبعاً لقيمها الخصوصية، صفات «مستحسنة» أو «جميلة».

لمجموع هذه الأسباب، إذن، عدت الى المظان، طالباً منها الوقوف على حقيقة المادة الجمالية القديمة، لا في الفنون البصرية وحسب وإنما في كل صنيع أو سلوك جالب للجمال. ولكن أين لي أن أجد المواد هذه؟

انطلقت في دراستي من «لسان العرب» لابن منظور ميداناً للوقوف على العلاقات بين «المعجمي» و«الفني» في التجربة التاريخية العربية - الإسلامية وتصوراتها الجمالية، ثم ما لبثت أن تحولت عنه الى «كتاب العين» للخليل بن أحمد الفراهيدي. وأتى هذا التحول . . . طبيعياً، أو كان متوقعاً إذا جاز القول، ذلك أنني طلبت من المعجم ان يكون «دالاً» في ألفاظه ودلالاته وطرق إخباره على التاريخ، وبالتالي على الممارسات الفنية والتقويمات الجمالية: فكيف أغض الطرف عن أول المعاجم العربية - «كتاب العين» -، الموضوع في حقبة تاريخية - في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة - تأسيسية، على ما نعرف، في غير ميدان من ميادين التجربة والممارسات والسلوكات العربية -الإسلامية! وكيف أغض الطرف عن الخليل بن أحمد الفراهيدي، واضع المعجم، وله ما له من أسبقية في تأسيس عدد من المعارف في العربية وفي إبداعات العرب والمسلمين وعلومهم (المعجم، العروض، الغناء، علم المعمى . . .)! العودة الى «كتاب العين» طبيعية، إذن، بالنظر الى أهداف الدراسة، وأولها: التحقق من «الجمال» في العربية كما في التجربة التاريخية، بالاستناد الى المعجم.

إلا ان العودة الى معجم الخليل لم تكن ميسرة ابداً، إذ اعترضتني مشاكل عديدة، ليس أقلها التثبت من المادة المعجمية نفسها، بعد ان حامت الشكوك حول نسبة تأليفها

(أهو الخليل أم تلميذه الليث، أم عدد من العلماء اللاحقين؟)؛ وحول مادتها اللغوية (أهي موضوعة في عهد الخليل أم بعده؟)؛ الى غير ذلك من الشكوك التي ما أجابت عنها كلها - للأسف - مجهودات المحققين العراقيين، الدكتور مهدي المخزومي، والدكتور ابراهيم السامرائي.

كما ان التوصل الى تعيين ميدان البحث لم يجنبني مصاعب التوصل الى طريقة منهجية مناسبة لمعالجة هذه العلاقات بين «المعجمي» و«الفني». فالدراسات المعجمية، مع الألسنية الحديثة، توصلت الى بناء طرق في المعاينة والتحليل خاصة بنبذة معجمية واحدة، أو بعدة نبذات مندرجة في حقل دلالي واحد، إلا أنها لم توفر لنا طريقة في معالجة معجم بكامله. هذا ما سعيت الى حله، ناظراً الى المعجم على أنه «نص» دال في مجموعه، لا في توزع فقراته وحسب.

لم يكفني هذا الأمر أبداً عناء التوصل الى ما هو أصعب في هذا السعي، ألا وهو بناء طريقة منهجية مناسبة تعينني على وضع سبل دقيقة وأكيدة للتعرف على «الجمالي» في «المعجمي» وعلى دراسته: طبعاً قام عدد من الدارسين الأنجلو - سكسونيين، أصحاب «الفلسفة التحليلية»، أو الدارس الفرنسي إميل بنفينيست، أو غيرهم، بتبين علاقات الفكر باللغة، إلا أن جهودهم ظلت نظرية الطابع، أو تطاول قطاعات لغوية محدودة للغاية، أو تتجاهل تماماً - كما هو عليه الحال مع جماعة «الفلسفة التحليلية» - الحمولة التاريخية في النبذة اللغوية، وهو المطلوب في هذه الدراسة.

لهذه الأسباب مجتمعة عملت على وضع خطة منهجية خاصة بالموضوع، في «مدخل» الدراسة، تجيب عن قضاياه على ما هي عليه، سواء في تدبير طرق نسقية تعينني على فرز المجموعات وفق أسس نحوية ودلالية، أو في وضع طرق أخرى تساعدني على إيجاد سبل صائبة في التعرف على الحمولة الفكرية، ثم الجمالية، في النبذة المعجمية، وبالتالي في المجموعات الدلالية التي انتهيت الى تأليفها. وتوصلت، إثر هذه القراءة المنهجية، وبعد رواح ومجيء متماديين في «كتاب العين»، أي بعد التعرف على معانيه غير مرة، الى تعيين ستة مجاميع دلالية مؤلفة لـ«حقل الجمالية الدلالي»، هي التالية: الدار، الغناء، الشعر، الشارة، الدمية والكتابة.

وتشتمل الدراسة، بعد «المدخل»، على ثمانية فصول: الفصول الستة الأولى منها مخصصة للمجاميع الدلالية، والفصلان الأخيران، السابع والثامن، يعالجان الشأن الجمالي انطلاقاً من حاصل القراءة الدلالية، وبالاستناد الى التقويمات والمذاهب التي حددت هذا الشأن في الفترة التاريخية المدروسة.

لا يسعني، وأنا أختم دراستي هذه، سوى التعبير عن مشاعر الامتنان والتقدير للأميرة الدكتورة وجدان بن علي، المعروفة بنشاطها الفني وبدراساتها سواء في الفنون العربية المعاصرة أو في الفن الإسلامي، رئيسة الجمعية الملكية للفنون الجميلة، التي تُعنى بالثقافة الفنية في بلادنا. والشكر كذلك للدكتورين، البروفسور دانييل ريغ، الذي تابع المشروع في خطواته الأولى، والأستاذ الدكتور أحمد أبو حاقه، الذي تابعه في خطواته الأخيرة: ليجدا في هذه الكلمات عربون تقديري الخالص.

وكيف أختم هذه الدراسة قبل أن أوجه عبارات الشكر الى من أعانوني في تهيئة موادها الوثائقية، مثل الدكتور الصديق جليل العطية، أو العدد الكبير من العاملين في عدد من المكتبات الفرنسية: «المكتبة الوطنية»، «مكتبة اللغات الشرقية»، «مكتبة معهد العالم العربي»، «مكتبة الفنون الزخرفية» وغيرها الكثير.

ولي رجاء أخير: وهو أن تجد، ماري - تراز، وهالة، في هذا العمل، في هذه الكلمات، ما يعبر عن شوقي اليهما، وتعويضاً مجزياً عن ابتعادي المكره عنهما.

بيروت، 29- 9 - 1997

المدخل :

المنهج وسبيل العرض



كـتـبـتُ بـخـطـي مـا تـرى فـي دفـاتـري
عـن الـنـاسِ فـي عـصـري وعـن كلِّ غـابـرِ
ولـولا عــزائــي أنــه غــيــر خــالــدٍ
على الارض لاستودعته في المقابرِ(*)

الخليل بن أحمد الفراهيدي

لعنوان هذه الدراسة ألفاظ معدودة، إلا أنها تثير غير مشكلة. كما ان اتساق العنوان قد يوحي بأننا أمام موضوع واضح الاستهدافات البحثية والمنهجية، وبأننا سالكون في مسار البحث - لا محالة - سبيلاً بيناً ومفتوحاً، فيما الأمر مختلف تماماً، وليس بالسهولة البادية.

في العنوان ما يشير إلى ميدان عمل، هو معجم «كتاب العين»، والى نصاب (أو شاغل) فلسفي، هو المسألة الجمالية أو «مذاهب الحسن». فكيف يتحقق مثل هذا الجمع، أو كيف يُطلب منهجياً؟ ذلك ان الجمع بينهما إشكالي إذا جاز القول، طالما انه ينعقد بين قضية أو شأن فلسفي ناشىء في الدراسات وأنظمة المعارف، هو علم الجمال، وبين ميدان أو معجم قديم معد قبل تبلور هذا النصاب الفلسفي. فهل يصح البحث عن علم ناشىء في متن قديم؟

هل أنطلق، لمباشرة الموضوع، من تعريف أولي وبسيط لـ«الجمالية» - اللفظ الاصطلاحي الإشكالي في الدراسة، على أن لا يكون التعريف شديد التعيين والإلزام، لأنني قد أعمل على تعديله لاحقاً بعد تعرفي على المعنى المخصوص بـ«الجمالية» في المعجم؟ وهل أنطلق لصياغة هذا التعريف من لفظ «الجمال»؟ ليس الجواب بهذه السهولة، لأن هذا اللفظ يعيِّن في العربية، في صيغة المصدر الصناعي، «الجمالية»، اسم علم ناشىء، في ألمانيا بداية، ويرقى في صياغاته الأولى الى القرن الثامن عشر، ابتداء من العام 1750 تحديداً. ممّ أنطلق إذن؟

هنا أصل الى بيت القصيد، أو الى النقطة التي تثير إشكالية في العنوان والدراسة

(*) التخريج : «محاضرات الراغب»، ص 47/1، و«هدية الأمم»، ص 262.

في آن، وهي أن الدراسة تقوم على فرضية قوامها أن «الجمالية»، أو التفكر في الجمال، سابق على التفلسف المذكور، وأنه اتخذ أشكالاً أخرى غير التي عرفها التفلسف الالماني (ثم الأوروبي فالغربي)، ما يدعونا الى البحث عن تسميات وألفاظ أخرى (وعما تشير اليه من تعيينات وقيم ومفاهيم خارجها، أي في المجتمع وبين الأفراد) تُعرّف «الجمال» و«الجمالية»، على أنها موجودة في «كتاب العين».

ما أريد قوله هو أن العلاقة غير بديهية، في صورة أولية، بين الميدان المطلوب والقضية المختارة؛ أو أنها تتطلب شيئاً من التلمس والمعالجة، من دون أن تكون النتيجة متوافرة أو مضمونة في صورة مؤكدة. وهو ما أصوغه في قالب آخر، وهو أن الدراسة تقوم على فرضية، هي وجود مادة متصلة بالشأن الجمالي أو معينة له منذ ذلك العهد البعيد، وفي «كتاب العين». وعلينا بالتالي أن نتحقق من صحة هذه الفرضية، وهو ما يشترط:

- أولاً: وجود علاقة بين اللغة، أي مجموعةً ومتفرقة في مواد «كتاب العين»، وبين الفكر، أي متضمناً أو بيناً في حمولات اللغة وسماتها الدلالية؛

- ثانياً: وجود علاقة بين ناتج الشرط الأول (أي وجود الفكر في اللغة) وبين الجمال.

وهو ما يمكن إجماله في القول التالي: تقوم فرضية الدراسة على إمكان انتظام علاقة بحثية بين اللغة والفكر والجمال في «كتاب العين». ولكن كيف يمكن إقامة هذه العلاقة منهجياً؟ ذلك ان الاشتراطين المذكورين يعينان طرفي العلاقة (اللغة والفكر، الفكر والجمال)، لا مسار العلاقات أو حاصلها.

1. اللغة/ الفكر

كيف ندرس العلاقات بين اللغة والفكر والجمال؟ أي كيف نتوصل، انطلاقاً من التعريفات المعجمية، الى التعرف على «حمولات» فيها تفيد عن الفكر وعن الجمال؟ هذا ما توفره «القراءة اللسانية» التي ترى الى المعجم على أنه «جردة من المعاني الموضبة»، والية بوصفه «دالاً أناسياً» (أنتروبولوجياً) في المقام الأول على التجربة التاريخية والإنسانية: دالّ على الإنسان في كليته وفي تفرق تجربته. ولكن كيف «نقرأ» المعجم؟ كيف نفحص مداخله وتعريفاته بما يدلنا على تعيينات الفكر والجمال؟

هذا ما تعرضه القراءة اللسانية، ولا سيما في عدد من مباحثها الأخيرة، التي

جددت النظر الى المعاجم، سواء في وضعها أو في تعريفاتها، وأدى هذا التجديد الى إخضاع المعجم لمقتضيات في القراءة، تجعل من مواده المتناثرة «كلاً لسانياً واحداً». فما شروط هذه القراءة؟

ان قراءة المعجم، لا في صورة متفرقة، بل في صورة متصلة ومتتابعة، تتيح الوقوف على الاجتماع الذي يقوم عليه، أي كونه «مدونة» مزدوجة الفائدة:

- يفيد المعجم في التعرف على «الكفاية» (compétence) اللغوية في عهد ما، أي على ما توصلت اليه الملكة اللسانية من تراكيب واشتقاقات وتوليدات وصيغ معينة للجهاز اللغوي بالتالي؛

- ويفيدنا في جمع مواده «الأداء» (performance) اللغوي، أي على ما هو حاصل أساساً في الزمان الاجتماعي، ولا سيما في الاستعمالات والاستخدامات.

لهذا نقول مع اللسانيين الحديثين ان المعجم ليس «جردة مفردات»، ولا «قائمة معان»، وإنما هو نص مثل آخر، يخضع لما يخضع له غيره من النصوص (النثرية، الشعرية . . .) من مقتضيات القراءة اللسانية. وهو ما يقوله الدارس آلان راي (Alain Rey) عن المعجم، على أنه «نص لساني قبل أي شيء آخر»[1]. ولكن هل تنطبق القراءة هذه على الفكر بدوره؟

لا نقول جديداً حين نؤكد أن اللغة هي «الوعاء» اللازم للفكر، أي أننا لا نقوى على تبين ما نسميه «مقولات» الفكر و«قضاياه» إلا تبيناً لسانياً بالضرورة. هل يعني هذا أن اللغة «وعاء» فعلاً، وأن علاقتهما هي علاقة المحتوى بالحاوي؟ يقول بنفينيست: «يتخذ المحتوى شكلاً ما حين يتم قوله لغوياً، وفي هذه الحالة فقط، يتخذ شكلاً من اللغة، وفي اللغة»[2]. فالشكل اللغوي ليس شرط تناقل الأفكار فقط، بل الشرط اللازم لتحققها. ويمكن للفكر أن يبتكر، أن «ينحت» مصطلحات له، أو «لغة» خاصة به أشبه بلغة «سرية» لا يفقهها إلا عدد من المطلعين والعارفين بها، إلا أنه لا يستطيع على أية حال أن يتخلى عن مكونات اللغة وقوالبها الصرفية وتراكيبها النحوية.

هذا ما طلبت التحقق منه في «كتاب العين»، أول المعاجم العربية قاطبة. ويفيدني المعجم في مسعاي طالما أنه موضوع في طور تاريخي، في النصف الثاني من القرن الثاني

---

(1) Alain Rey : Le lexique : *Images et modèles*, du dictionnaire à la lexicologie, Armand Colin, Paris, 1977, p 11.

(2) Emile Benveniste : *Problèmes de linguistique générale*, 1, Gallimard, Paris, 1966, p. 63-64.

الهجري، يمكن تسميته بالطور الانتقالي، ذلك أنه لا يمثل فقط «عصر التدوين»، بل عصر انبثاق العديد من العلوم العربية. وهو انبثاق لا يخلو، على ما نعرف من معالم النشأة وأعراضها في تواريخ العلوم، من تداخل لافت فيما بينها، ومن التباس في قضاياها وتسمياتها، ما لا يوفر لها «لغات» مخصوصة ناجزة بكل علم. وهو طور تحددت فيه أطر وتفسيرات وتراكيب، وتكشفت فيه قابليات تفكر وتعريفات، ما نجمله في نسقين:

- النسق اللغوي (قياس، تعليل. . .)،
- النسق الفقهي.

إلا أن هذين النسقين متداخلان أو مجموعان على الأقل في المعجم بوصفه الاطار الجمعي للغة كلها، سواء في مفرداتها أو في السبل المخصوصة بالتعريفات والتعيينات. ما يعنينا الانتباه اليه أيضاً هو أننا نجد في هذا الطور التاريخي، في التفكر اللغوي، وفي التفكر الفقهي (وفي إنتاج الدلالات في صورة عامة) تداخلاً «طبيعياً»، إذا جاز القول، وينتج من كون التفكر لا ينفصل عن اللغة في صورة مزدوجة: مصدر الفقه واللغة واحد، هو القرآن، والعربية استكمالاً. تداخلٌ لازم أيضاً، من جهة أخرى، طالما أن بناء أطر لتعيين الوجود، والحقيقة، والفقه، عملية لغوية صرفة أو محورة. أي أن تبينات الفكر الناشئة هي تبينات لغوية بالضرورة.

لهذا نقول إن المعجم مدونة فكرية لازمة، معينة في زمنها المعرفي، تشتغل فيها وتنشط أدوات شرح وتعليل لغوية في مبناها ومعناها، هي الأدوات عينها التي يتعين بها الفكر. وهو ما يمكن أن نراه في عبارة بنفينيست بعد أن قلبناها: «التعامل بعلامات اللغة» هو تحديداً «التفكير بها» (م. ن.، ص 74). وهو ما لاحظه العالم الفرنسي بعد أن راجع فكر أرسطو، أي إحدى اللغات الفكرية الناشئة في طورها الأول، حين أكد: كان أرسطو مقتنعاً بأنه «كان يعين صفات الأشياء، فيما كان لا يضع أمام ناظره الفلسفي سوى كائنات فلسفية: هي اللغة، في مقولاتها نفسها، التي تمكنه من التعرف على الأشياء وعلى تحديد صفاتها» (م. ن.، ص 70).

ان قراءة متأنية للمعجم الخليلي تبين لنا العلاقات الملتبسة التي نشأت بين الكلام «الاعتيادي» والكلام «المجازي»، أي علاقات الأخذ والتحوير والاستقراض التي تقوم في الكلام في هذا الطور من حياة اللغة. فما نسميه، اليوم، «المفهوم» قد لا يكون في هذا الطور سوى «استعارة» وحسب لمعنى اعتيادي. تقول الباحثة كلودين نورمان: «علينا ان نتذكر انه في حركة إنتاج المعارف، للاستعارات قابلية على التدخل (. . .). فاذا كان غرض علم ما ليس معطى سلفاً، وإذا كان تعيينه في لحظة ما يتقيد دائماً بما يحيط به

وبما يسبقه، في هذا الميدان، فان التشبيه والاستعارة قابلان للتدخل، ولأن يكونا مرحلتين لازمتين، ولو أنهما يتسمان بجانب تقريبي، جامع في صورة غير متوقعة لوقائع غريبة لا يقيم النظام المفهومي اي رابط فيما بينها»[3].

نعود الى اللغة، إذن، الى نصوصها وأقوالها، في طور أولي من تبلورها، على أن نرى في دلالاتها المتشابكة والمتداخلة، في التباس اللغوي بالفقهي، والدلالي بالفكري، وفي تبادلهما، علاقات التعيين. فما يعرضه التعريف المعجمي على أنه تعريف في صنع مادة، على سبيل المثال، لا يحدد المادة نفسها فقط، بل كيفية ما في صوغها، أي في صوغ العالم الاعتقادي المصاحب لها. ما نريد قوله في هذا المجال هو أننا لم نتعامل مع المعجم على أنه «نص لساني» فقط، وإنما ايضاً على أنه «أثر» دال على أشياء واقعة خارجه، ويشير اليها بقدر ما يعين حمولاتها: المعجم بوصفه «عاكساً لمجموع نظرة الى اللغة والعالم»، حسب عبارة راي (م. س، ص 11).

قادنا عمل إميل بنفينيست إلى الوقوف على صلات الفكري باللغوي (وبالعكس)، مثل عمل المدرسة الفلسفية المعروفة باسم «الفلسفة التحليلية»؛ وهي جماعة اتخذت من دراسة اللغة سبيلاً الى دراسة الفلسفة والجمالية في آن. ولقد توقف فلاسفة مدرسة أكسفورد أمام تراكيب اللغة الاعتيادية، أي الفكر في لحظته «الصفر» (إذا جاز استعارة عبارة رولان بارت الشهيرة وتحويرها)، على أنه فكر وإن في صيغة مجردة من قوالبه النظرية والمتبلورة.

ونحن لا نقع في المعجم على تعيينات «حيادية»، أو منتزعة من السياق الاجتماعي، بل عليها في حياتها الاستعمالية أيضاً، في استحسانها هذا الفعل، أو استقباحها ذاك. فالمعجم - أي معجم - لا يوفر تعريفات مصاغة في صورة «منزهة»، مهما بلغت درجات التطلب الدقيق والعلمي في الصياغة، ذلك انه نص «موضوع»، وإن كان غرضه اللغة نفسها. يقول الباحثان اندريه كولينو وفرنسين مازيير: «التعبير والقول هما الفعلان المتلازمان اللذان يقترحهما أي تعريف، والمعين على أنه تبادل اجتماعي للمعنى»[4]. أي أن التعريف يتضمن في ثنياته اللغوية «طبقتين» إذا جاز القول: طبقة تفيد الانشاء الصياغي (وهو «التعبير» عن شيء واقع خارجه)، وطبقة تفيد «القول»، أي

(3) Claudine Normand : *Métaphore et concept*, éd. Complexe, Bruxelles, 1976, p 143.

(4) André Collinot et Francine Mazière : *Les définitions finalisées dans le dictionnaire*, in: *la définition* : Larousse, 1990, Paris, p 23.

الاستعمال الاجتماعي. وهما «طبقتان» تفيدان معاً «التبادل الاجتماعي» للمعنى. وهو ما يؤكده الباحثان في صورة أجلى في قولهما هذا: «ان الخطاب الخاص بوضع المعاجم، مهما كانت مجالات استعمال الكلام، يبنيه ويعينه الخطاب الاجتماعي، بل التاريخي» (م. ن.، ص 24).

«القراءة» اللسانية لا تخبرنا وحسب، وإنما تفيدنا أيضاً عن «صوغ اعتقادي ما» للشيء الذي تخبرنا عنه. وهي إفادة مزدوجة، بل تداخل قائم في الطبيعة التأليفية للتعيينات المعجمية في هذا الطور التاريخي، الذي لم يتوافر له، بعد، «استقلال» عدته التعيينية، ولم يعرف سوى عدد من علوم اللغة الصرف والفقه، أو لم يبلغ سوى درجات من التبلور المفهومي والمجرد أكثر من غيرها. هذا يقودنا الى القول اننا واجدون في تعريفات «كتاب العين» ما يفيدنا عن حمولات الفكر في ذلك الطور، في كيفيات صويحة أحياناً، ولكن في كيفيات متداخلة وملتبسة مع غيرها من الحمولات في غالب الأحيان، ما يتطلب قراءة لسانية فطنة ويقظة بالتالي. وكيف لنا ان ندرس، والحالة هذه، الإمكان الجمالي في حمولات التعريفات في المعجم؟

2: الجمالية: مقترح تعريفي

ما وجدنا صعوبة كبيرة في معرفة شيء من الصلات المتداخلة والملتبسة بين المعجمي والفكري - وهو تداخل والتباس لازمان في هذا الطور التاريخي، على أن نعود للتعرض لهذه الصلات لاحقاً في الدراسة. أما الصعوبة فتتمثل في انتهاج سبيل للتعرف على حمولات «الجمالية»، أو الجمال عموماً، في المعجم. وهي مصاعب ناتجة من عدة أسباب، نكتفي بذكر بعضها:

- منها ما يتصل بطبيعة الطور التاريخي المدروس، الذي لم تتبلور فيه بعد «عدة» العلوم والمعارف والميادين، فيما خلا علوم اللغة المحض والفقه والحديث والتفسير؛

- منها ما يتصل بتعريفات «الجمالية» نفسها، بما أنها موضوع اختلاف واجتهاد بين الدارسين في التعريف بها، وتحديد حمولاتها، وتصنيف أغراضها؛

- ومنها ما يتصل أيضاً بطبيعة «الجمالية» نفسها، حيث انها، على اختلاف الاجتهادات في تعريفها، تتوزع بين سبيلين بينين، هما «الإحساسي» و«الإدراكي»، وفقاً لتعيين ألكسندر بومغرتن (Alexander Baumgarten)، رائد علم الجمالية، لها بوصفها «علم الإدراك الإحساسي». فكيف لنا ان نحل هذه المعضلات، وهي في أساس قيام الدراسة؟

لا يسعنا الإجابة سريعاً عن مطلوبنا، فهو يتطلب عرضاً متوسعاً، هو قوام الفصول اللاحقة. ما نقوى عليه، في لحظة أولى، هو التعرف الأولي على عناصر التأزم في تحديد «الجمالية» على أن ننتهي منه، في لحظة ثانية، الى «تعريف تمهيدي» يعيننا في رسم سبيل لدراسة «الجمالي» في المواد المعجمية. فما عناصر الأزمة التي تصيب «الجمالية»؟

نعود إلى طرح السؤال في صيغة أخرى: كيف ننطلق من اللفظ الاصطلاحي الراهن - «الجمالية» - إذا كنا نجد (أو يمكن أن نجد) لفظاً (أو ألفاظاً) مختلفاً، يقابله تماماً أو جزئياً في «كتاب العين»؟ هذا ما يمكن أن نقوله عن تعريفات «الجمالية» بدورها، أو عن تصنيفاتها وقضاياها: كيف ننطلق منها إذا كنا نتحقق (أو يمكن أن نتحقق) من وجود تعريفات لـ«الجمالية»، أو لقضاياها وتصنيفاتها، قد تناسب (تماماً أو جزئياً) أو لا تناسب ما في «كتاب العين»؟

دراسة «إشكالية» بالتالي، لا يستقيم البحث فيها، ولا تُحل المعضلات التي تثيرها، من دون منهج سليم وموافق لطبيعتها، ولا يغيّب هذه المشكلات، بل يطرحها ويتصدى لها. هذا ما نحاوله في «المدخل» (بالاضافة الى تقديم «سبيل العرض»)، ويتخذ الشكل التالي: نقوم في خطوة أولى بتقديم مقترح تعريفي وتمهيدي لـ«الجمالية»، ثم بعرض الخطة المنهجية في خطوة ثانية، ونختتم «المدخل» في خطوة ثالثة وأخيرة، هي سبيل العرض الذي تتخذه الدراسة في تتابع الفصول. فأي منهج نعتمد؟

ليست الإجابة عن هذا السؤال متاحة، ولا هينة، ذلك أنها تتطلب منا شيئاً يتعدى الاختيار في قائمة مقترحة ومبسطة. فأن نعتمد منهجاً يعني، في الحالة هذه، تبين الأهداف والوسائل في آن. فالتلازم قائم بين العمليتين، من دون أن يعني التوصلَ إلى «توافق مُرضٍ» بينهما. فما هي الأهداف؟

نطمح، في محطة أولى، الى استخراج المادة المعجمية المتصلة بـ«الجمالية» في «كتاب العين»، ولكن كيف لنا ان نعين هذه المادة من دون تعريف - ولو أولي، أو اختباري، أو تمهيدي - لـ«الجمالية»؟ أي ان السؤال المنهجي الأساسي، الذي تسعى هذه الدراسة للإجابة عنه، يتصل بكيفية انبناء الصلات في صورة منهجية صائبة بين «المعجمي» و«الجمالي». فكيف السبيل الى ذلك؟

ان مراجعة سريعة للإصدارات الحديثة في الدراسات الجمالية، في غير لغة وثقافة، تظهر لنا جمعاً لافتاً لهذا الشاغل الفلسفي مع عدد من علوم الانسان: فهذا كتاب أميركي

يقترح منذ عنوانه الجمع التالي: «عالم الاناس (أو الأنتروبولوجي) والجمالية»[5]؛ وهذا كتاب فرنسي يجمع بين علم الاجتماع والجمالية، «من أجل سوسيولوجيا جمالية»[6]؛ وهذا كتاب ثالث يجمع بين علم النفس والجمالية، «نماذج الجسد وعلم النفس الجمالي»[7]. يمكننا ان نكثر من الأمثلة هذه، وهي تظهر لنا، وإن في صورة متسرعة، «فتح» الحدود المنهجية والحاصل بين الجمالية من جهة، وبين العلوم الانسانية، من جهة ثانية.

هذا ما يمكن ان نلتمسه في صورة أبين، لو عدنا الى الكتب الجمالية المحض، مثل كتاب «فن العصر الحديث: الجمالية وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر حتى أيامنا هذه» للباحث جان- ماري شافر (Jean - Marie Schaffer)[8]، أو كتاب «الجمالية والشعرية»[9]، الذي جمع دراساته المنقولة من غير لغة وثقافة الباحث جيرار جينيت (Gérard Genette).

سيكون لنا مجال، سواء في هذا «المدخل» في صورة سريعة، أو في الفصلين الأخيرين في صورة أوفى، لعرض معالم هذه الأزمة البينة في رسم حدود «الجمالية». ما يعنينا قوله الآن هو أننا لا نقوى على تقديم تعريف، ولو تمهيدي لـ«الجمالية» – مرادنا –، من دون عرض ولو أولي، في هذه اللحظة من تطور البحث، لأعراض هذه الأزمة.

ما كان لنا ان نعرف هذه الصعوبة لو عدنا بالزمن الى عهد هيغل أو كروتشه، فكيف لنا ان نعين أو أن نفسر بالتالي «انفجار» أزمة التعيين التي تصيب «الجمالية» في بحوث اليوم؟

الباحث الأميركي تيموتي بنكلي (Timothy Binkley) يرى ضرورةً، في دراسة له بعنوان «ضد الجمالية»[10]، للعودة إلى معنيين مختلفين لـ«الجمالية»:

---

(5) Jacques Maquet : *l'antropologue et l'esthétiquque*, traduit par: Denise Paulme et Sophie Le Mao, éd. Métaillé, Paris, 1993.

(6) Bruno Péquignot : *pour une sociologie ésthétique*, L'harmatan, Paris, 1993.

(7) Jean Maisonneuve et Marilou Bruchon - Schweitzer: *modèles du corps et psychogogie esthétique* , p. u. f, paris, 1981.

(8) Jean - Marie Schaffer : *l'art de l'âge moderne, l'ésthétique et la philosophie de l'art du 18 siècle à non jours*, Gallimard, Paris, 1992.

(9) Gérard Genette : esthétique et poétique, Seuil, Paris, 1992.

(10) تيموتي بنكلي : م. ن. المترجمة الى الفرنسية في كتاب جينيت، صص 33 – 66 .

– المعنى الأول يحيل الجمالية الى فلسفة الفن عموماً، ويجعل من كل مقال في الفن مادة لازمة للجمالية؛

– المعنى الثاني، وهو «الأخص والأهم» في حساب بنكلي، يخص لفظ «الجمالية» ببحوث نظرية نشأت في القرن الثامن عشر، إثر تبلور مفهوم «ملكة الذوق».

ان هذا التعريف الأولي للجمالية يظهر تنازعاً أكيداً بين نزعة تقيد الجمالية بمبحث نظري بعينه، معين زمنياً ومعرفياً، وبين نزعة «مفتوحة»، إذا جاز القول، ترى التفكر في الفن، وأينما كان، زمناً ومعرفة، تفكراً لازماً في الجمالية بالضرورة. وتقوم محاولة بنكلي على نقد النزعة الثانية، وهي النزعة الغالبة في الدراسات الغربية، التي أدت الى بلورة الجمالية على أنها فرع من فروع الفلسفة.

ولعلنا نتبين هذا التنازع في صورة أشد وأقوى لو توقفنا عند تعريف «الفن» نفسه: فاللفظ «لا يحتفظ، حسب شافر، بمعناه نفسه في جميع الأوضاع» (م. س.، ص 369). وهو ما نجمله في ثلاث نزعات:

– نزعة لا تقصر «الجمالية» على ميدان «الفن» وحده، بل تضيف إليه إيضاً «الجميل» الطبيعي والإنساني؛

– نزعة تعين «الفن» بوصفه ميدان الجمالية الوحيد واللازم، وتقصره على أنشطة إنسانية بعينها، ومن دون غيرها، وتؤدي الى بلورة تصنيف خماسي، في البداية، للفنون (الشعر، الموسيقى، العمارة، النحت والتصوير)، ثم الى إلحاق فنون أخرى به (مثل السينما والتصوير الفوتوغرافي وغيرهما)؛

– نزعة ثالثة لا تخص «الفن» بـ«الفنون العظمى» (Arts Majeurs) بل بغيرها أيضاً من المنتجات الفنية غير الأوروبية (مثل الخط الآسيوي أو العربي، أو تصميم الحدائق حسب الطريقة اليابانية وغيرهما) أو بالسلوكات، مثل اللباس والزينة وغيرهما، أي تجعل كل ما لا يندرج عادة في خانة الفنون «المعتبرة» أو «العظمى» ميداناً خاصاً بالجمالية أيضاً.

نتحقق أيضاً من أزمة الجمالية لو تناولنا ما يسمى «قضايا» الجمالية، مثل قضايا «التلقي» و«التذوق» و«الحكم» وغيرها. فعدد من الدارسين يرى الى الممارسة الجمالية، على سبيل المثال، على أنها ممارسة «انفعالية تقويمية»، مثل شافر، فيما يراها البعض الآخر على أنها ذات حسابات وقواعد علمية، هي من معين «علم الإدراك الحسي»، مثلما حدده بومغرتن، حين استعاد اللفظ اليوناني الدال على الإدراك الحسي أو

الإحساسي، ورفعه الى مصاف العلم، «علم الإدراك الإحساسي».

نكتفي بذكر القضايا التي تشير الى «تأزم» الجمالية، سواء في تعريفاتها أو في قضاياها، على ان نعود اليها في الفصلين الأخيرين من الدراسة. ذلك أن مطلوبنا، في هذه اللحظة من البحث، هو التعرف على المشكلة القائمة في تعريف «الجمالية» على أنه مؤشر منهجي لافت، ينبهنا سلفاً الى مغبات الوقوع في تعريفات جاهزة. نكتفي به لأننا طلبنا من هذا العرض الوقوف على وجود مشكلة في التعريف، من جهة، والوقوف على عناصر المشكلة، من جهة ثانية. وهو ما نجمله في القول التالي: بدا لنا ان تعريف «الجمالية» إشكالي، أو موضوع خلاف، ما يدعونا الى وضع تعريف أولي وتمهيدي لها يستجمع في عناصره قضايا الخلاف كلها، فلا ينحاز الى هذه النزعة أو تلك. يدعونا هذا الاحتراس الى تقديم محددات للمقترح التعريفي التالي:

- تعنى الجمالية بدراسة «الجمال»، سواء أكان طبيعياً (مثل جمال المناظر والمشاهد)، أو إنسانياً (مثل جمال الخلقة وغيرها)؛

- وتعنى أيضاً بدراسة كل سلوك محدث لفعل جمالي، مثل تحسين المواضع الطبيعية، أو الهيئة الإنسانية وغيرها؛

- وتعنى أيضاً بدراسة «الفن»، أياً كان، من دون التمييز بين فنون «عظمى» (majeurs) وأخرى «دونية» (mineurs)، ولا بين فنون «عقلية» (libéraux) وأخرى «يدوية» (mécaniques).

- وتعنى أيضاً بدراسة الانفعالات والتقويمات والإدراكات الحسية، التلقائية أو المقعدة (أي التي تخضع لقواعد وربما لمذاهب في التثمين والتقويم)، التي نخص بها «الحدوثات» الجمالية، سواء أكانت ايجابية (استحسانية) أم سلبية (استقباحية).

يمكننا نقد هذا التعريف بأنه لا يستجمع تماماً عناصر المشكلة كلها، أو لا يوفر لها حضوراً كافياً. كما كان بمقدورنا الاكتفاء بما قاله جيرار جينيت في معرض تعريفه بالعلاقة الفنية، حيث قال: «لا يوجد إنتاج إلا عند التقاء قصد (هو القائم وراء الفنون والأفعال والسلوكات وغيرها) بانتباه (أي بملاحظة الأثر الحاصل)» (م. س.، ص 8). ذلك أننا نتبين في أساس الجمالية قيام علاقة بين «حادث» وبين «تلقيه»: بين منظر يتم تعيينه بعد ملاحظته على أنه «جميل» أو «قبيح». ف «الحادث» لا يصبح أهلاً بتقويم أو بانفعال عند البشر، بل عند هذا دون ذاك ربما، إلا بمقدار ما يستوقف في حدوثه، في معطياته، في أوصافه، الإنسان فيمحضه هذه «الصفة» أو ذلك «النعت». فالجمال ليس

«في ذاته» إذا جاز القول، بل في «ملاحظته»، في تعيينه وفق هذا التقويم أو ذاك.

ما يعنينا من محددات هذا التعريف التمهيدي المقترح هو انه يعين، في اطار دراستنا، ميدانَي تصنيف:

- ميدان الفنون والسلوكات والأحداث «الجميلة»؛

- ميدان الأحكام والتقويمات، سواء الفردية التلقائية أو الفكرية المتسقة، التي يخص بها الإنسان الميدان الأول.

ان تحديدنا لهذين الميدانين يوضح لنا حقيقة الفعل الجمالي على انه فعل علاقة بين «حادث» أو «أثر» ما وبين كيفية تلقيه الإنساني، بعيداً عن التعريفات التي تحدد هذا «الأثر» (سواء أكان قطعة فنية أو منظراً طبيعياً، أو منتجاً سمعياً أو بصرياً أو خلاف ذلك)، أو تلقيه (سواء بلغ التلقي حدود نظرية في «الجميل» أو اقتصر على أحكام صادرة عند حصول الأثر).

ان توصلنا الى وضع هذا التعريف التمهيدي يسترشد ثقافياً بما تشير اليه العلوم الإنسانية في عدد من بحوثها اللافتة في العقود الأخيرة، والتي تقول بـ«نسبية» الظواهر الثقافية، أي الناقدة للنظام المعرفي الأوروبي المتمركز على ذاته (ومنه نظام ترتيب الفنون)، والمنفتحة على ظواهر ثقافية أخرى (خارج الدائرة الأوروبية)، حاملة هي بدورها لحسابات فنية وقيم جمالية لافتة. وهي مباحث فنية لا ترى، على ما يؤكد جينيت، جمال الفن متحققاً «في مادته»، في هذا النوع الفني (اللوحة الزيتية على سبيل المثال والحصر، أو المنحوتة أو غيرها مما جرى اعتباره أساليب الفن، لا نماذج متحققة منه)، وإنما يتحقق الفن، في حساب جينيت، «في الاستعمال، في الظرف والوظيفة» (م. ن. الصفحة نفسها)، أي في كل ما يصله بتعييناته المخصوصة والمقيدة له في التاريخ والاستعمال، تبعاً للجماعات.

كما يسترشد تعريفنا التمهيدي منهجياً بمفهوم ناشىء، ومستعمل في البحوث، وهو أن التعريفات الاساسية للمنتجات الثقافية لا تعدو كونها، في نهاية المطاف، «مفاهيم مفتوحة»، حسب عبارة الباحث جورج ديكي (George Dickie)، أي قابلة لتعيينات مختلفة، لا واحدة على أية حال، وتبعاً للثقافات[11]. ولكن كيف لنا، تبعاً للتعرف التمهيدي هذا، ان نتحقق من الجمالية في «كتاب العين»؟

---

(11) جورج ديكي: في دراسة «تعريف الفن»، المترجمة من الانجليزية والمنشورة في كتاب جينيت، المذكور أعلاه، ص 11.

خلصنا أعلاه الى تحديد ميدانين، ما يسهل الإجابة عن السؤال من دون شك، ولكن كيف لنا ان «نقرأ» المعجم؟ وكيف ندرج مواده في هذا الميدان أو ذاك؟ هذا ما سنعرضه الآن، في «الخطة المنهجية»، التي تقوم، في محطة أولى، على استخراج المواد المناسبة من المتون التعريفية وفقاً للميدانين المذكورين: ميدان الفن (وهي تسمية مؤقتة، إجرائية وحسب، الى ان نتوصل الى تبين اللفظ أو الألفاظ المناسبة، حسبما ترد في «كتاب العين»)، وميدان التلقي (وهي تسمية مؤقتة، إجرائية كذلك). فكيف ينتظم السبيل المنهجي؟

3: الخطة المنهجية

ما مقتضيات هذه الخطة المنهجية؟

بدا لنا أن هذه المقتضيات تتحدد في ثلاثة، ونجملها في ثلاثة أسئلة، على أن الإجابة عنها تعين السبيل المنهجي في فرز المواد تبعاً للميدانين المذكورين:

- كيف يمكن تعيين «المفردة»، أي معناها أو دلالاتها بالأحرى؟

- كيف يمكن تعيين «المجموعة» عند التحقق من وجود مفردات ومعان ودلالات متقاربة؟

- كيف يمكن جمع هذه المجموعة بتلك في حال وجود غير مجموعة واحدة في الميدان الواحد، أي ما نسميه «المجموع»؟

ان الإجابة عن هذه الأسئلة لا تعرض سبيلنا في القراءة اللسانية للمعجم فقط، وإنما توضح أيضاً طريقنا في تلمس، أو في تجميع أولي لمادة الميدانين المذكورين. فكيف وفرنا الأسباب المنهجية للقراءة اللسانية؟

هذا ما تحقق لنا في سبيلين، هما قوام الخطة المنهجية:

- الأول، وسميناه «السبيل الدلالي»، ويقوم على ملاحظة السمات الدلالية المكونة للمفردة، وبالتالي للمجموعة (وهي عدة مجوعات واقعاً، على ما سنتبين)، ثم لـ«المجموع الدلالي»، أي لعدد من المجاميع التي يدل كل واحد منها على «فن» بعينه (على ما سننتهي الى تعيين المقصود باللفظ الاصطلاحي هذا أو بما يناسبه ويقابله في المعجم)، وعلى مجموع خاص بـ «التلقي» في الميدان الثاني؛

- الثاني، وسميناه «السبيل التاريخي»، ويقوم على توفير مواد أخرى غير مواد

المعجم، مستخرجة من المصادر المناسبة، وتعيننا على تدبير معرفة أوسع وأوفى بالميدانين المذكورين.

3 . أ : السبيل الدلالي

قيل الكثير عن «كتاب العين»، سواء في نسبته أو في صحة تأليفه[12]، ما لا نجد

---

(12) أجرينا محاولة مخصوصة للتأكد من صحة المادة الواردة في «كتاب العين»، فوجدنا عدداً من النواقص في الطبعة المحققة: لم نجد في المعجم أية إشارة للبحور الشعرية (التي نسب أمر استنباطها الى الخليل) التالية: «الطويل»، «الكامل»، «السريع»، «الخفيف»، «المضارع»، و«المقتضب». كما وجدنا أيضاً شواهد عديدة للعلماء الأعراب ممن لم يشافههم الخليل، بل الليث، وهم: زائدة (ما يزيد على 54 شاهداً)، وعرام (ما يزيد على 50 شاهداً)، وأبو ليلى (ما يزيد على 43 شاهداً)، والضرير (ما يزيد على 33 شاهداً) وغيرهم.

إلا أننا قمنا، من ناحية ثانية، بمراجعة أخرى قمنا فيها بالتثبت من صحة المواد المنسوبة الى الخليل في المعجم، بالمقارنة مع ما ورد نقلاً عنه في معجم آخر، هو «مقاييس اللغة» لابن فارس (- 395 هـ .)، في الجزء الأول وحسب من معجم الأخير: أتت حصيلة المقارنة إيجابية، فغالب النقول صحيحة.

قيل الكثير حول الشكوك المتصلة بنسبة «كتاب العين» الى الخليل وحده، أو اليه مع الليث تلميذه، أو الى عدد من العلماء: يمكن العودة الى عدد من الكتب والدراسات في هذا المجال، منها:

- مقالان للأب انستاس - ماري الكرملي في الجزء الثاني من المجلد الرابع من مجلة «لغة العرب»، وفي العدد السابع والثلاثين من مجلة «الثقافة»؛

- أربع مقالات ليوسف العش، بعنوان «أولية تدوين المعاجم وتاريخ كتاب العين المروي عن الخليل بن أحمد»، في مجلة المجمع العلمي العربي، في العام 1941؛

- نشر د. عبد الله درويش، قبل إصداره الجزء الأول من «كتاب العين»، كتاباً بعنوان: «المعاجم العربية مع اعتناء خاص بمعجم العين للخليل بن أحمد»، عن مطبعة الرسالة، في العام 1956؛

- تضمن كتاب د. حسين نصار، «المعجم العربي: نشأته وتطوره»، معالجات واسعة عن «كتاب العين»، في العام 1956، طبعة دار الكتاب العربي، كما نشر دراسة بعنوان: «دراسة في كتاب العين للخليل بن أحمد»، في مجلة كلية الآداب بجامعة بغداد، العدد العاشر، في العام 1967؛

- تضمن كتاب د. عبد الحميد الشلقاني، «رواية اللغة» (دار المعارف، القاهرة، 1971)، مقاطع كبيرة عن المعجم الخليلي، صص 111 - 132؛

- تضمن كتاب محمد حسين آل ياسين، «الدراسات اللغوية عند العرب الى نهاية القرن الثالث» (دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت.)، معالجات واسعة عن «كتاب العين»، ولا سيما لجهة التأكد من الأعراب الذين شافههم الخليل في جمعه لمادة المعجم، صص 230 - 259 وغيرها.

ولم نقع إلا على دراسة واحدة متصلة بالطبعة المحققة من «كتاب العين»، للدكتور صلاح مهدي

ضرورة للعودة اليه. ما يعنينا قوله في هذا المجال هو ان المعجم لا يوفر عدة وصفية في ترتيب مواده، مثلما نلقاها في معاجم اليوم: فلو نفتح أي معجم حديث نجد عدداً من المؤشرات الطباعية، مثلاً، التي تساعدنا في التعرف على طرقه المخصوصة في توزيع المعاني. ومع ذلك نقول بأن في المعجم ما يساعدنا، ولو في صورة محدودة، في تعيين أشكال أولى لانتظام المعاني بعضها مع بعض.

في المعجم علامات نحوية معروفة، مثل «المذكر» و«المصدر» و«النسبة» وغيرها، مما يمكن إدراجه في «اللغة الواصفة» (اي الواصفة للغة نفسها). كما انتبهنا أيضاً الى علامة أخرى، معينة على أنها «اسم جامع»، من دون أن تعني علامة نحوية، مثل الأسماء الجامعة التالية: «الدار» و«العطر» وغيرها. لو توقفنا أمام بعضها لوجدنا أنها تعين في المقام الأول علامة وصفية للمعاني. فالدار، في «كتاب العين»، «اسم جامع للعرصة والبناء والمحلة»؛ أي أنه علامة دالة على اسم تقع تحته أو تندرج فيه أسماء أخرى، أي علامة «ترتيبية» للمعاني. هذا ما نتأكد منه لو توقفنا أمام تعريفات أخرى: فالعطر، مثلاً، «اسم جامع لأشياء الطيب».

«الاسم الجامع» يدلنا إذن على أبواب المعاني. إلا أنه قد لا يكون كافياً: فهو قد يشير إلى ميدان اشتراك بين ألفاظ بعينها من دون أن يوضح أسباب الاشتراك هذه. ما يعنينا في هذا الأمر هو انتباهنا الى وجود علامات دالة على ترتيب للمعاني، وهو ترتيب يقوم على علاقات «اندراجية» لبعض الألفاظ في بعضها الآخر. ذلك أن من الألفاظ ما يقوى على «قبول» غيره فيه، أي يجمع في حمولاته ما يمكنه من أن يصير «قطباً» جامعاً - حتى لا نقول «جاذباً» - لغيره.

إذا أخذنا من «الاسم الجامع» مدخلاً، بل منطلقاً لترتيب المعاني، فانه سيتبين أيضاً أن كلاً منها يتفرع بدوره (أو قابل للتفرع) وفق أسماء جامعة أخرى ولكن لمرتبة أدنى: فلو انطلقنا من كون الدار اسماً جامعاً، أو قطباً للمعاني، للاحظنا ان «بناء الدار»، أو «مواد صنعه»، أو «ضروب الدور»، أو «صناع البناء» وغيرها، هي بدورها عناوين جديدة قابلة لأن تستوعب مجموعة من الألفاظ والمعاني...

العملية ليست حسابية، ولا شديدة الإحكام، إلا أنها تستند الى كون اللغة تنصب بين ألفاظها علاقات «معقولة»، حتى لا نقول «منطقية»؛ أي أنها علاقات قابلة للملاحظة

الفرطوسي، «محاولة جديدة في دراسة كتاب العين»، مجلة المجمع العلمي العراقي، جزء أول، مجلد 38، صص 242 - 269.

والتعيين والدرس بالتالي، بقدر ما تقوم على درجة عليا من الاتساق والانتظام.

أعاننا «الاسم الجامع» في معرفة شيء من ترتيب المعاني في «كتاب العين»، إلا أنه ما كفانا أبداً. فالمعجم لا يتصف، كما أسلفنا القول، بمخطط وصفي متبلور لعرض وترتيب معانيه، من جهة، كما ان «الاسم الجامع» لا يناسب، أو لا يساعدنا على فرز وإدراج العديد من الألفاظ، من جهة ثانية. علينا، إذن، بالإضافة الى «الأسماء الجامعة»، أن نبحث عن سبل أخرى لفرز الألفاظ وترتيبها. فما هي؟

ان قراءتنا للمعجم الخليلي أبانت لنا وجود نوع آخر من الوقائع اللغوية، يساعدنا في عملية الفرز، وهو تكرار اللفظ الواحد وما يشير اليه من حضور قوي في المعجم برمته. ان تكرر اللفظ الواحد في غير نبذة معجمية يؤدي الى تعيينه بوصفه «نقطة ثقل وجذب» لغيره، أي كونه قطباً دلالياً. وفق هذا المبدأ نقع في المعجم على ألفاظ تتكرر أكثر من غيرها، وقابلة لأن تكون عنصر استقطاب وفرز بالتالي، وهو ما يفيدنا في التعرف خصوصاً على مواد الميدان الأول. فنحن نجد في «كتاب العين» لفظ «البيت» يتكرر ما يزيد على سبعين مرة في المتون التعريفية، على سبيل المثال، ما يشير الى حضور لافت له، أي الى كونه عنصر استقطاب دلالي بالضرورة.

لكن هذا السعي (أي ملاحظة التكرار) لا يسلم إلا بعد التحقق من دلالات اللفظ في استعمالاته السياقية، مميزين بين الدلالة الاعتيادية والمجازية. فأن نقع على لفظ «بيت»، كما قلنا، بهذه الكثرة، فهذا مؤشر دال على كونه «نقطة ثقل وجذب»: نقطة ثقل بالمقارنة مع غيره من الألفاظ التي لا تحظى بالحضور العددي نفسه؛ ونقطة جذب لأنه يستدعي في علاقاته التركيبية والدلالية ألفاظاً ودلالات أخرى، كما لو ان له قوة «إشعاع» دلالي. غير ان التحقق من نقاط الثقل والجذب هذه لا يستقيم إلا بعد فحص اللفظ في استعمالاته السياقية: هل «البيت» يدل في هذه الجملة التعريفية أو تلك، على سبيل المثال، على «محل للسكن» أو على محل مجازي، هو بيت الشّعر؟ أيدل «البيت» على «خيمة» أم على «قصر» أم على «حصن» وخلافها؟

ان تتبع نقاط الثقل والجذب، والتمييز بين الدلالات تبعاً لسياقاتها تمكننا من إجراء فرز للألفاظ، ومن بناء علاقات تجمع (او تفرق)، وفقاً للسمات الدلالية، ما يتيح قيام علاقات تركيبية، أي توزع الألفاظ في سلاسل ومجاميع.

نخلص من هذا العرض الأولي (على ان نتوسع في شرحه وتطبيقه في فصول الدراسة) الى القول إننا وجدنا في المعجم «أسماء جامعة»، من جهة، وسبلاً أخرى في

التجميع على أسس تكرارية - دلالية، من جهة ثانية، قادتنا الى تعيين الميدانين المذكورين.

3 . ب : السبيل التاريخي

الى المنحى اللساني المحض، وجدنا ضرورة للزوم علاقة بين «الدلالة» و«الوقائع» الخارجية التي تشير اليها، ذلك أن الدلالة تجيب في منشأها عن حاجات متولدة في التبادلات الاجتماعية، في التعيين كما في التحاور: هذا يصح في تعيين «المجاميع الدلالية» الخاصة بـ«ميدان الفن»، كما يصح أيضاً في تعيين مجموعات ميدان «التلقي» (الجمالي).

وما غاب عن بالنا في هذا المسعى التنبه الى حقيقة اللحظة التاريخية التي تتناولها دراستنا: لحظة «مفتوحة» إذا جاز القول من حياة العربية، ما تأكدت فيها، بعد، في تراكيب ونصوص، اللغةُ المشدودة والمحكمة والناجزة، مثلما نتبينها، بعد عقود معدودة على زمن الخليل، في كتابات الجاحظ أو ابن سلام الجمحي أو الكندي، على سبيل المثال. لغة «مفتوحة»، في طور تحركي سابق على التعين المؤكد.

هذا ما يوفره لنا «كتاب العين»، ليس في تاريخ إنتاجه وما كان عليه التفكير في اللغة، واللغة في التفكير وحسب، وإنما في ما قامت عليه عملية جمعه أيضاً: «كتاب العين» يوفر لأول مرة في العربية «كلاً لغوياً»، على أنه مدونة «مفتوحة» على زمانها، بخلاف ما انتهت اليه المعاجم اللاحقة عليه. فهو يبلغنا، على سبيل المثال، عن حديث «العامة»، أو عن نطقها، أو عن تفسيراتها، في فترة اتسمت بالتجميع «المفتوح»، وليس بالتصنيف وفق مقولات وأطر نقع عليها لاحقاً في عمل جامعي اللغة (خلق الانسان، نعوت الابل. . .).

يقول آلان راي ان المعجم يعين ويعرِّف، سواء في تفرق مواده أو في اجتماعها، وهو ما تشير اليه طبيعته «التناصية»: فـ «التداخل النسيجي هو الطبيعة التناصية للمعجم (. . .). كما ان نص المعجم الأبسط يَمْثل في صورة سيمائية شديدة التركيب، وكل عنصر فيه يتعلق بالمجموع الاحتمالي لخطاب غير مقروء بعد» (م. س.، ص 59). إلا أن شروط هذا المنحى اللساني ما تحققت دوماً، في صورة كافية ومتسقة، في التعرف على المجموعات الدلالية المطلوبة في كل ميدان، بل كانت مادة المعجم «متقطعة» في بعض الأحيان، إذا جاز القول، لا توفر قراءة نسقية ومضبوطة للمواد المعجمية، ولا سيما لما اتصل بالفنون والصناعات والسلوكات المقصودة في الميدان الأول.

هذا ما دعانا - بين جملة أسباب أخرى - الى إجراء قراءة تاريخية، تنضاف الى القراءة اللسانية، فتعززها وتؤكدها: كان علينا أن نرفق هذه القراءة اللسانية بأخرى، تستقي معلوماتها من أخبار التاريخ والوقائع. وهو ما يفسر لجوءنا الى إقامة شبكة من التعالق بين «المعجمي» و«التاريخي».

3 . ج : مجاميع ميدان «الفن»

ان تعويلنا على هذه القراءة المزدوجة، الدلالية والتاريخية، قادنا الى تحديد ستة مجاميع دلالية في «كتاب العين»، تعين الميدان الأول، «ميدان الفن»، كما أسميناه، وهي المجاميع التالية: الدار، الغناء، الشعر، الشارة، الدمية والكتابة. ولكن لماذا هذه؟ لا نقول إننا وجدنا هذا التقسيم، أو وقعنا عليه في «كتاب العين»، بل اننا توصلنا اليه بعد «طول معاشرة» للمعجم، من دون أن نكتفي بأسباب هذه القربى، مهما كانت أليفة.

قادتنا هذه الاعتبارات في خياراتنا المنهجية، وجعلتنا نؤكد أو نسعى الى التحقق من الصناعات والممارسات الجالبة أو المعينة للمواصفات الجمالية، لا في الوحدات المعجمية وحسب، بل في الزمان الاجتماعي أيضاً. ذلك أنه لا يكفي أن ننظر الى ما يعرضه المعجم عن «الشعر» أو «الغناء»، على سبيل المثال، بل أن نرى اليهما في الحساب الاجتماعي، في المعجم طبعاً، ولكن في مصادر أخرى أيضاً.

هذا ما سَهَّل علينا ضبط المجاميع الدلالية الستة، بل تعيين بعضها: لم نجد صعوبة في تعيين «الشعر» و«الغناء» و«الدمية» (الجامعة للتصوير والتمثيل) و«الدار» على أنها مجاميع دلالية، فهي تعين في المعجم كما في النظر الاجتماعي أعمالاً وحرفاً «جميلة». لكننا توقفنا مطولاً أمام عدد كبير من الأعمال الأخرى (الحياكة، الخياطة، التوشية، الصياغة وخلافها)، فوجدنا كل واحد منها قابلاً لأن يعين مجموعاً دلالياً مناسباً لمطلوبنا. وما كان لنا ان تسلك هذه الوجهة لولا انتباهنا الى اجتماع هذه الصناعات معاً في السلوكات الاجتماعية، من جهة، والى تضافرها أو عملها لتحقيق «جمالٍ مزيد» على الجمال الإنساني الطبيعي، من جهة ثانية. وهو ما وجدناه بيناً في تعريف المعجم لـ«الشارة»: «الهيئة واللباس الحسن». الى هذا، تنبهنا في المعجم إلى وجود صناعة جديدة، هي «الكتابة»، تقوم على اختبار مواصفات جديدة للجمال واقعة في التدوين اللغوي.

ما كان لنا ان ننتهي الى ضبط المجاميع الستة والسلاسل الداخلة في كل واحد منها من دون رواح ومجيء متكررين في أجزاء المعجم، بين متونه التعريفية، متحققين من

شبكات المعاني في تناثرها وتجمعها. وما كان لنا ان نقيم هذا البناء المنهجي من دون طريقة تقوم على جمع القراءة الدلالية مع النظر المفهومي، أي على تبين «الاجتماعي» و«التاريخي» في طبقات المعجم الدلالية.

3 . د : مجموعات ميدان «التلقي»

حين نقول ان لحظة «كتاب العين» «مفتوحة» نريد من ذلك الإشارة الى أمر واقع في العلاقات المعقدة والملتبسة بين اللغة والفكر، من جهة، وبين الفكر والجمال، من جهة ثانية، في هذا الطور من حياة العربية، ومن حياة المجتمع الإسلامي. فما العلاقات هذه، سعياً الى التعرف على الميدان الثاني؟ وكيف لنا، في كيفية إجرائية جلية، أن نستدل على المواد المعجمية المناسبة للاندراج في ميدان «التلقي»؟

توصلنا، عند تعيين مواد الميدان الأول، الى ملاحظة علامة دالة على شيء من الترتيب في تنظيم المعاني في «كتاب العين»، هي «الاسم الجامع»، فهل نجد مثيلاً لها مناسباً لمواد الميدان الثاني؟ ليس الأمر هيناً، لأن مواد الميدان الأول تعين أفعالاً وأعمالاً ملموسة قابلة للفرز، بخلاف مواد الميدان الثاني ذات الحمولات المتداخلة والملتبسة: بين «الإدراكي» و«الحسي»، من جهة، وبين «التلقي» على أنه فعل عفوي وبينه على أنه خاضع لأحكام مستندة الى مذاهب في النظر والقيم، من جهة ثانية. هذا ما دعانا الى اعتماد الطريقة عينها (عند تعيين التعريف التمهيدي لـ«الجمالية»)، وهو اقتراح تعريف لـ«التلقي» يستجمع العناصر المختلف عليها. فما عناصر التعريف؟

بدا لنا ان العناصر هذه تتوزع في نطاقات مختلفة: منها ما يتصل بعمل الحواس، ومنها ما يتصل بالإدراكات والتقويمات الذهنية، ومنها ما يتصل بانفعالات تقويمية عفوية، ومنها ما يتصل بأحكام منمطة (أو مؤسلبة). هكذا جعلنا، في تدبير إجرائي، من هذه العناصر عناوين جامعة لمجموعات يندرج تحتها ما يناسبها من الحمولات والتعيينات والتعريفات في المتن المعجمي.

فنحن نجد في المعجم مفردات وتعابير عديدة تعين «التلقي» سواء أكان إحساسياً أو إدراكياً، أو تعين الانفعالات التقويمية، سواء أكانت عفوية أو منمطة: هذا يصح في ألفاظ عديدة، مثل «الطرب» (في الغناء)، و«الإجادة» (في الشعر) و«التنوق» (في الزينة الجسمانية) وغيرها الكثير مما يشير الى حالات بعينها تعين أو تبين كيفيات «تلقي» (أو استحسان، أو استقباح) هذا الفعل أو هذا العمل أو هذا الصنيع وغيرها.

كما انتبهنا أيضاً الى وجود عدد من الألفاظ الدالة على صور مجردة (الانتظام،

الاتساق، الطوار التكراري وغيرها)، ما يعكس في الجهاز اللغوي كما في استعماله مرتبة جديدة بلغتها العربية (مثلما عرفها العرب) في التعيين والتثمين. كما لاحظنا ان عدداً من هذه الألفاظ الخصوصية بات مشتركاً للإنسان كما للمصنوعات: فالزخرفة تخص الرجل مثل السفينة، والشاعر «يحوك» كلامه مثل الحائك، كما ان «الكذب» يعين ألواناً خادعة مثل تزوير الرسائل والكتابات. أي أننا انتبهنا الى طورين لغويين:

– طور تنفصل فيه ألفاظ ودلالات عن معانيها الحسية لتحدد صوراً ومفاهيم معنوية أو تصورية وخلافها، وهو ما أكد عليه غير عالم لغوي، مثل بنفينيست الذي يجعل المعنى «الحسي» او «العياني»، «سابقاً» على «التجريدي» في التحققات اللغوية (م. س.، ص 298)؛

– طور يتأكد فيه المعنى المجازي (الشاعر «حائك»)، ويصبح دلالة غير سياقية في قول بعينه، بل معنى سارياً في الكلام والتصور.

الى هذا، نقع في المعجم على مواد تفيدنا عن ألفاظ اصطلاحية عديدة تعين الجدولة الفكرية الأولى الحادثة بعد الفعل الإسلامي. هذا يصح في ألفاظ: «البدعة» و«التنزيه» و«الشرك» و«المضاهاة» وغيرها من الألفاظ الدالة على أفكار أو معتقدات أو مذاهب دينية أو فلسفية واقعة في أساس الأحكام والتقويمات بالضرورة. وسنعمل، وفق السبيل التاريخي، على «إنارة» هذه المواد المعجمية بما يناسبها في المصادر من معلومات تعزز صلتنا ومعرفتنا بالمصادر الفكرية والاعتقادية الواقعة في تقويمات الجمال.

4: سبيل العرض

يبدو لنا ضرورياً، قبل الإجابة عن هذا السؤال، أن نقيم التمييز بين المنهج من جهة وبين العرض الذي يتوسله المنهج نفسه من جهة ثانية. فقد يتخذ العرض (مثلما هي الحالة في هذه الدراسة) سبيلاً في البرهنة والتقديم لا يؤرخ تماماً، أو لا يتبع، بالضرورة المسار الفعلي الذي أدى بنا إلى نتائج البحث. فنحن نقترح في عرضنا، أو نشرع به، انطلاقاً من فرضية، وهي توصلنا الى تعيين مناسب للجمالية وفق «كتاب العين»، على أن توفر وقائع البحث نفسها في مدى الفصول التالية صحة الفرضية هذه.

لهذا يتخذ سبيل العرض شكلاً ما، يقوم في كل فصل على فرضية ما، وهي وجود «فن» بعينه متصل بمجموعات من المعاني خاصة بـ«تلقيه»، على ان توفر وقائع البحث، أي مجرياته، ما يؤكد صحة الفرضية هذه. ويتخذ سبيل العرض في كل فصل الشكل التالي:

- تأسيس المجموعات الدلالية في كل مجموع من المجاميع الستة، انطلاقاً من «اسم جامع» في حال الوقوع عليه في مادة المعجم، أو على أساس تكراري (تكرر اللفظ في غير متن تعريفي)، أو على أساس السمات الدلالية (تبين سمة ما في غير متن تعريفي)؛

- العمل على تعزيز السلاسل الدلالية بما يناسبها من المواد المستلة من المصادر التاريخية المدققة، والمشفوعة أحياناً بتوصلات أو كشوفات علمية أو آثارية جديدة في هذا «الفن» أو ذاك.

يستفيد سبيل العرض من محصلات هذين السبيلين، على أن يتخذ الشكل التالي: التعرف الى «الفن» في تعريف أولي، ثم الوقوف على شيء من تاريخه (نشأة وتطوراً وأساليب وأدوات وأنواعاً)، ثم الانصراف الى دلالاته المخصوصة، بين «الدخيل» و«الجديد»، وهو ما نجد حاجة الى عرض ضرورته في هذا «المدخل».

كان لمشروع دراستنا أن ينطلق، منذ بدايته، انطلاقة سريعة لولا افتقارنا الى عدد من المعطيات، ومواجهتنا لعدد من المصاعب المنهجية. فأن نطمح للوقوف على «الجمالية» في العربية، وفي معجمها الأول، مشروع مغر وشائق، إلا أنه يبدو صعب المنال.

لم يجد الباحث جورج ماتوريه صعوبة منهجية بالغة حين تعرض لـ«الحقل الدلالي للفن والفنان بين سنة 1827 وسنة 1834» في كتابه «منهج العلم المعجمي: الميدان الفرنسي»[13]. ذلك أنه استند في عمله هذا إلى ما سبقه إليه واضعو المعاجم، وهو «تأريخ الدلالات»: فهو يستطيع التأكيد بأن لفظ «التميز» (originalité) ظهر في 1690، و«الفردانية» (individualité) في العام 1760، وأن «القيمة (الدلالية) المكتسبة لمفهوم «العبقرية (génie) هي التي تعين أكثر من غيرها الصفة الجديدة المعينة للفن في منتصف القرن التاسع عشر» (م. ن.، ص 100).

هذا ما تفتقر إليه العربية، وهو ما يفسر في صورة أساسية اختيارنا لـ«كتاب العين». فهذا المعجم يعد في معلوماتنا المتوافرة أول معجم في العربية، وربما في سائر اللغات، بخلاف ما يسوقه الباحث آلان راي، الذي يؤكد أن «المفهوم الحديث للمعجم، أي «الجامع» (thesarus) لمجمل المفردات انبثق في القرنين السادس عشر والسابع عشر»

---

(13) Georges Matoré : *la méthode en lexicologie*, éd. Didier, 1953, Paris, pp 99-117.

(م. س. ، ص 33). فاذا كانت مصر الفرعونية والهند واليونان عرفت في ماضيها «قوائم دلالية»، حسبما يسميها راي، ومقسمة في مواد تبعاً لحاجات الكتبة، فان ما عرفته العربية، مع معجمييها القدامى، ولا سيما مع الخليل منهم في «كتاب العين»، يعد أول محاولة معجمية «جامعة»، ولا سيما مع طريقته المتميزة في قيد الألفاظ، لما سماه الخليل، في مستهل معجمه، «مدار كلام العرب وألفاظهم، فلا يخرج منها عنه شيء».

أن يكون «كتاب العين» من أول المعاجم قاطبة، بل أولها، فهذا لا يخفف أبداً من حقيقة الصعوبة التي تمثل أمامنا، وهي أنه، هو مثل المعاجم اللاحقة له حتى معاجمنا المعاصرة في العربية، لا يتضمن أبداً ما عرفته غير لغة في العالم مع معاجمها المتأخرة، وهو تاريخية المعاني والألفاظ. وهو ما دعانا الى الانتباه المخصوص بتاريخية الألفاظ، بين «دخيل» و«مولد»، وبين دلالات معروفة وأخرى «جديدة».

ان مسعانا في هذا السبيل يستجيب، في صورة محدودة ومتواضعة، الى حاجة قديمة - مستمرة في العربية، وهو غياب «المعجم التاريخي» لألفاظها ودلالاتها (وهو ما نجد مثالاً عنه في تأريخ لفظ «الفن» وتغير دلالاته في العربية، في الفصل ما قبل الأخير من الدراسة)، ما دعانا الى الوقوف في كل فصل على «الدخيل» و«المولد»، والى التعرف على «الجديد» من الألفاظ والدلالات.

كما ان مسعانا التأريخي للغة يوفر سبيلاً اضافياً في التعرف على تاريخ «الفن» نفسه: فحدوث الألفاظ (أو استعارتها من غيرها، تعريباً أو ترجمة) دالٌ تاريخي هو نفسه، بمجرد حدوثه واستعارته أو توليد ما يقابله في اللغة، على «الفن» عينه. وهو ما يقع أساساً في طموح هذه الدراسة ودعواها، أي التعويل على اللغة، وعلى مدونتها المعجمية، على أنها «جامع» للفعل الإنساني، ولما يمحضه الإنسان لهذه الأفعال من صفات ونعوت.

ان الوقوف على «تاريخية» الألفاظ يدلنا، إذن، على تاريخ موازٍ- ولو قليل التعيين - للفنون، إذا جاز القول، كما يفيدنا أيضاً في التعرف على التغيرات الحادثة في الدلالات نفسها، أي على المعاني، وبالتالي على التقويمات، التي تمحضها الجماعة اللسانية لهذا الفعل أو السلوك أو «الفن». أي ان الوقوف على السمات الدلالية المتصلة في صورة أساسية بـ«الفن» المدروس، وبتغيراتها مع الفعل الإسلامي الناشىء تحديداً، يقودنا الى معرفة الميدان التي تتأكد فيه وتتعدل أشكال «التلقي» للفعل الجمالي.

ان هذا العرض يقودنا الى رسم الصورة التالية للفصول الستة الأولى من الدراسة،

وهي أن كل فصل سيقوم على عرض نسقي، مستفيد من السبيل التاريخي ولكن منطلق من السبيل الدلالي، يتم فيه وفق فقرات العرض الوقوف على ميدان «الفن»، نشأة وتطوراً وأدوات وأصنافاً، ثم الوقوف على «تلقيه»، أي على تاريخية الألفاظ والدلالات توصلاً الى تبين سماتها المخصوصة.

وستكون لنا عودة في الفصلين الأخيرين من الدراسة لتقويم حصيلة المجاميع الدلالية الستة، والتحقق من نظامها المخصوص في تعيين الجمال، من خلال سبيلين:

- الوقوف في الفصل السابع على حقيقة الجمع بين المجاميع الدلالية الستة: أهي تجتمع فعلاً في نظام ترتيبي واحد أم يختلف بعضها عن البعض الآخر، ما يحتاج الى معرفة واقع حالها المخصوص؟ كما اعتمدنا في الخطة المنهجية على لفظين إجرائيين، «الفن» و«التلقي»، فهل يصلحان لتسمية منصوص الجمال كما خلصنا منه من «كتاب العين»، أم نحتاج الى استبدال لفظين (أو أكثر) بهما؟ ما هي الحمولات المخصوصة المحددة لـ«الجمالية» بالتالي في المعجم، أي ما يرسم في تعريفاته من علاقات وتمايزات محددة لنظامه المخصوص في «الجمالية»؟

- الوقوف في الفصل الثامن والأخير على المذاهب الاعتقادية، الإسلامية وغيرها، التي جعلت من «الجمال» موضوعاً لتفكرها، والتي كانت أيضاً في أساس الأحكام والتقويمات «الجمالية» في بعض الأحيان، ولا سيما المقعدة منها، توصلاً الى مراجعة التعريف التمهيدي الخاص بالجمالية.

الفصل الأول :

الـدار

كيف ندرس المعجم مثل «نص» قابل للقراءة اللسانية، أي مثل مجموعات متصلة من الوحدات اللغوية، المؤلفة من ألفاظ أو عبارات أو جمل أو ما يتعدى ذلك؟ كيف نكُون من هذه الوحدات اللغوية «مدونة» قابلة لأن تشكل في مجموع موادها نصاً «منتهياً»، أي جامعاً لمجمل الألفاظ والدلالات التي تشتملها اللغة في نطاق معين من التجربة الإنسانية؟

1 . التعيينات : المدخل التعريفي

إذا كان الغرض يقوم على التعرف على ما تقدمه مادة «كتاب العين» من معطيات نحوية - دلالية، وعلى استثمارها في التحليل، فان هذا الغرض صعب التحقيق فيما لو قارنا معجم الخليل بمعاجم اليوم. فنحن لو نفتح اليوم أي معجم معاصر في العربية نجد أن إعداد واضعيه لمواده يتسم بقدر واسع من التبلور النسقي: فكل مادة تشبه غيرها في كيفية العرض والتسلسل؛ ونتحقق في هذه القراءة - أو في قراءة جزء منه وحسب - من وجود «مخطط وصفي» قام عليه مشروع وضعه؛ وهو مخطط يعين في صورة متسقة تسلسل العرض والوظائف النحوية وتدرج المعاني.

لا نجد هذا التبلور النسقي في «كتاب العين»، ولا نقع فيه، إلا فيما ندر، على تسميات وتحديدات تعين العلاقات المنطقية الناظمة للكلام في متن الحشو الخاص بكل مدخل لفظي: يشير المعجم أحياناً إلى وظيفة «الجمع» (حسبما نسميها اليوم في العربية) على أنها «جماعة» أو «الجميع»؛ أو نجده يتوسع في بعض الأحيان في شرح أو تقديم اجتهادات وتعاليل لبعض الظواهر الصرفية والصوتية في العربية. إلا أن الاشارات قليلة؛ لكن هذا لا يعني أبداً أن هذه القراءة غير ممكنة، بل انها صعبة، وإنها تتطلب خصوصاً قدراً كبيراً من الاحتراسات المنهجية.

مطلوبنا في هذه العملية هو التوصل إلى استخراج المادة الدلالية وإقامة العلاقات بينها بالاستناد إلى محددات نحوية واقعة في شكل الألفاظ، وليس إلى «ترجمة تقريبية» للمعاني. معجم الخليل لا يتسم، إذن، بهذا التبويب الناجز، فكيف لنا أن نجري هذه القراءة؟ نتحاشى سلفاً الانطلاق من ألفاظ، مثل لفظ «العمران»، على أنها أقطاب المعاني، في صورة بدئية ومسبقة، فيقوم جهدنا على استخراج كل معطى متصل بميدان دلالي بعينه وإدراجه فيه: نتحاشى ذلك، لأننا نتوخى من بحثنا التعرف على ما كانت عليه تعيينات اللغة في الزمن التاريخي - الاجتماعي المدروس، من دون إسقاطات أو تقييدات مسبقة للمعاني والدلالات. فكيف نضمن حسن قراءة المعجم الخليلي في حدود إبلاغه نفسها؟

ليست العملية مستحيلة إذا انتبهنا الى إشارات المعجم، وإن كانت معدودة. فالمعجم يتضمن في غير مدخل لفظي إشارة أو تعييناً عن «الاسم الجامع»، على سبيل المثال. فما هو؟

نقع في غير مدخل لفظي على ألفاظ يعينها الخليل بهذه الصفة، ومنها الألفاظ التالية: الطعام والشراب والعطر والعِين والريحان والزينة وغيرها. وهي ألفاظ تعين مدلولات واقعة في غير ميدان، منها الإنساني (مثل الطعام والشراب)، والحيواني (مثل «العِين» التي تعين جماعة بقر الوحش)، والنباتي (مثل الذي يعين صنف الريحان) وغيرها. أي أن لهذا الاسم الجامع، على ما يبدو في صورة أولية، وظيفة ترتيبية للمعاني، أشبه باسم لطبقة دلالية.

يستوقفنا في قائمة الأسماء الجامعة التعريف التالي: «الدار: كل موضع حلّ به قوم فهو دارهم، وأما الدار فاسمٌ جامع للعرصة والبناء والمحلة». هو تعريف يتسم، على ما نرى، بقدر من الترتيب للمعاني، إذ يحدد في قائمة واحدة (أو تحت اسم واحد) ثلاثة ألفاظ، هي: العرصة والبناء والمحلة. سننطلق من محددات هذا التعريف، من ألفاظه، جامعين من متن التعريفات في المداخل اللفظية ما يندرج في هذه الألفاظ الثلاثة وما يناسبها. إلا أن هذه العملية، على بساطتها الظاهرية، تتطلب فرزاً في المعاني فيما يتعدى الألفاظ المذكورة، طالما أنها تقيم علاقات ترادف أو قربى أو تباين أو تخالف دلالي مع عدد آخر غيرها.

واللافت، بداية، في التعريف المذكور كونه يعين «الموضع» بوصفه النواة الدلالية الأولية التي يمكن أن تكون: العرصة أو البناء أو المحلة؛ أي كونها ثلاثة مواضع بالتالي. فما السمة (أو السمات) الدلالية المشتركة بين «الموضع» من جهة، وبين

«العرصة» و«البناء» و«المحلة» من جهة ثانية؟ وما السمة (أو السمات) الدلالية التي تجعل العرصة والبناء والمحلة ذات حمولات دلالية مختلفة؟

1. أ : تعيينات الأرض

كان لنا أن نبدأ بالتعرف على حمولات «الموضع» لو لم نطلب سبيلاً آخر في العرض، ناتجاً عن التمييز بين سبيل البحث وسبيل العرض: فنحن سلكنا في البحث سبيلاً استقرائياً، بل تدرجياً وفق المحددات التي تبيناها في التعريف، إلا أننا سنتبع في العرض سبيلاً آخر. فما السبيل المقترح؟

خلصنا بعد تمام عملية «الفرز» (أي الوقوف على المعاني المتصلة بالتعريف والمتفرعة منه وبعد تنسيقها في مجموعات) إلى التعرف عما هي عليه عمليات «الحلول في الموضع» في العربية كما ترد في «كتاب العين». وارتأينا، طمعاً بتسهيل العرض، الانطلاق مما آلت إليه عملية البحث، وتقديم المجموعات وفق ترتيب يفيد الكشف في صورة متتابعة عن هذه البنية الدلالية. إذا كان المعجم يقدم مادة وفيرة من المعطيات اللغوية التي تندرج في علاقات دلالية في باب «الدار» كما أسميناه، فإنه من المستحسن عرض الصورة العامة التي تتم فيها عمليات الحلول في الأمكنة، ابتداء من تعيينات الأرض.

يورد الخليل في المدخل «أرض» عدداً من الألفاظ المشتقة ودلالاتها، غير أنه يكتفي بذكر «الأرض» - مرادنا - من دون تعريف خاص بها: «ارضٌ وجمعها أرَضون، والارُضُ أيضاً جماعة» (مادة «أرض»). لكننا نجد، فيما لو تتبعنا المعجم، وفق مرادنا (وهو تعداد الألفاظ والدلالات المعينة للأرض في حدودها ومواضعها وعلاماتها)، ألفاظاً مختلفة مثل: «البر» و«البحر» و«الجبل» و«الجُدَّة» وخلافها. كما نجد أيضاً تعيينات مختلفة لما يدل على هيئة الأرض وتضاريسها، ولما يعين اختلافاتها «الشكلية» إذا جاز القول.

فإذا كان «البيد» يدل على «مفازة لا شيء فيها» (بيد)، فان تعريف «الصحراء» لا يختلف عنه كثيراً، إذ يفيد: «فضاء من الأرض واسع لا يواريه شيء» (صحر). هذا الترادف يقوم على اشتراك اللفظين بسمة دلالية واحدة، وهي افتقار هذين الموضعين لما يشغلهما من جماد وغيره، أي أنهما مكانان «خاليان». هذا ما نجده في سمات لفظ آخر، هو «الجرد»: «فضاء لا نبات فيه» (جرد). إلا أننا نعثر في هذه المادة الأخيرة على سمة دلالية جديدة، «صريحة» إذا جاز القول، وهي تعيين المكان تبعاً لاشتماله (أو لعدم

اشتماله) على النبات. فإذا كان الجرد فضاءً لا نبات فيه، فإن «القفر» قد يكون، حسب المعجم، خالياً من الأمكنة، وقد يكون فيه «كلأ قليل» (قفر). نخلص من الفرز الأولي إلى تعيين محورين للمعاني: محور الأرض الجرداء ومحور الأرض ذات «المراعي» (كما تعينها مادة «بدأ»).

كما نعثر، من ناحية أخرى، على تعيينات تفيد «شكل» مواضع أو مساحات من هذه الأرض: فـ«الجبل» اسم لكل وتد من الأرض، «إذا عظم وطال من الأعلام والأطوار والشناخيب والأنضاد»، و«هو من الآكام والقيران» إذا «صَغُرَ» الوتد (جبل). أما إذا «استوى ظهر» شرف من الأرض فهو «نجد» (نجد)، فيما يعين المعجم المفازة، إذا كانت «مائلة عن القصد والسمت»، بوصفها «مفازة زوراء» (زور).

إن مجموع هذه التعيينات وغيرها أيضاً يساعدنا في التعرف على المعالم الطبيعية للأرض من دون أن يقرّبنا من موضوعنا، وهو تبين «الحلول» في المكان. وهو ما يلحظه المعجم في عدد من المواد الأخرى التي تشير إلى قسمة جديدة في المعاني بين الأرض «البراح»، وهي التي «لا بناء فيها ولا عمران» (برح)، وبين الأرض «العامرة» و«المعمورة» (عمر). فما العمران؟

1 . ب : المواضع

يورد المعجم عدداً من الألفاظ والدلالات عن العمليات التي تسبق الحلول في مكان، وهي المتصلة بتخيره وتحديده أو قسمته في حال اجتماع القوم: «هذه الأرض قسيمة هذه أي عُزِلَتْ منها، وهذا المكان قسيم هذا ونحوه»، حتى ان المعجم يفيدنا عن قيام أحدهم بهذا العمل، وهو «القسّام» أو «القاسم»، الذي «يقسم الأرضين بين الناس» (قسم). ذلك أن في مواد المعجم ما يشير الى قيام القوم بعملية الحلول، وهو ما نجده جلياً في تعريفه للفظ «العمارة»: «القبيلة الضخمة» (عمر). أي أن القبيلة كانت تتخير الأمكنة، ثم تقوم بتقسيم المكان بين أعضائها، كما نجد ذلك في المتن التعريفي لمادتي «أرف» و«فرز»: فـ«أرفت الدار تأريفاً، أي: قسمتها وحددتها»، و«فرز له نصيبه من الدار، أي: عزل». ولكن كيف نسمي هذه المواضع، وقد جرى تعيين «المعالم» فيها؟

نجد في المعجم نسقاً ترادفياً بين الألفاظ التالية: دار، بيت، بناء، موضع، رحل، ميس، وطن، منزل، ربع، مسكن وغيرها؛ أي نتحقق من وجود علاقات تشابه دلالي بينها. ماذا عن حقيقة الترادف هذه؟ ما السمات الدلالية التي قد تشترك فيها الألفاظ أو لا تشترك؟

ففي غير مادة لفظية يتحدث الخليل عن «المحل» أو عن مكان النزول، أي عن ميدان الاقامة، وهو ما نراه بيناً في إحدى دلالات «الوطن»: «موطن الإنسان ومحله» (وطن). غير أننا نتبين في قراءة أولى أن لفظ «الموضع» يختلف عن الألفاظ الأخرى في كونه أقل تعييناً منها، لا بل يبدو، مثلما قلنا أعلاه، بمثابة النواة الدلالية الأولية: بمجرد أن يتم تعيين أي مكان في صورة أولية من دون تحديدات متمايزة ودقيقة، أي بمجرد أن يصبح «فضاء محدداً»، يطلق الخليل عليه تسمية «الموضع»؛ ويبدو هذا اللفظ في متن التعريفات مثل القاعدة التي تنطلق منها التعيينات الأخرى للأمكنة المحددة. فما الموضع؟

يرد الموضع في المعجم في سياقات مختلفة ما يفيد استخدامات متباينة:

- يرد بمعنى مكان محدد ولكن غير معين الوظيفة، كما في هذين المثالين: «الخصر من بيوت الأعراب: موضعها» (خصر)، و«كل شيء يتحرك من مكانه، أي يتحول من موضع إلى موضع» (حل)؛

- يرد بمعنى مكان محدد للإقامة: «المُقام والمُقامة: الموضع الذي يقيم فيه» (قوم)؛

- يرد بمعنى مكان اجتماعي محدد الوظيفة: «الزون: موضع تجمع فيه الأصنام وتزين» (زون)، و«المسجد من الأرض موضع السجود نفسه» (سجد)، و«السوق موضع البياعات» (سوق)، و«الطراز: الموضع الذي تنسج فيه الثياب الجياد» (طرز)؛

- يرد بمعنى مكان لغير الاقامة الدائمة كما في مادة «حصن»؛

هذه الاستخدامات المختلفة ترد في نطاق إنساني بخلاف التالية التي ترد في سياقات حيوانية أو طبيعية أو لغوية:

- يرد «الموضع» بمعنى مكان مخصص للحيوان، كما في هذين المثالين: «المحاضن: المواضع التي تحضن فيها الحمامة على بيضها» (حضن)، و«الزرب: موضع الغنم» (زرب)؛

- يرد بمعنى حيز محدد من الأرض، كما في هذين المثالين: فـ«كل موضع مستحيز من الأرض» هو «بلد» (بلد)، و«عدن: موضع. . .» (عدن)؛

- يرد بمعنى متصل باللغة، كما في هذين المثالين: «لكنه اسم لزم ذلك الموضع خاصة دون ما سواه» (حضر)، و«نصبه في موضع فعل على معنى. . .» (سبح).

في هذه الاستخدامات السياقية للفظ «الموضع» نطاقان دلاليان: نطاق الموضع

«الطبيعي» (الذي يضم مجموع الدلالات المتصلة بالأمكنة الانسانية أو الحيوانية) ونطاق الموضع «التصوري» (الذي يشتمل على الدلالات اللغوية والشعرية مع «البيت»). علينا، إذن، أن نحتفظ بدلالات النطاق الأول، لأنها هي التي تعين في هذه اللحظة من البحث الحلول «الطبيعي» في الأمكنة. فما سمات الموضع الطبيعي؟

ننتبه، بداية، إلى أن قائمة الاستخدامات المتصلة بالموضع الطبيعي تجمع بين الموضع «المبني» والموضع غير المبني: فاذا كان «الزرب» يعين موضعاً مبنياً لاجتماع الغَنَم، و«المسجد» موضعاً مبنياً للصلاة، فاننا لا نجد السمة هذه (فعل البناء) في استخدام المعجم لفظ «الموضع» في تعيين مكان في رأس الإنسان، كما في هذا المثال: «الصوقعة (.): الموضع الذي يلي الرأس» (صقع). هذا يدعونا إلى ملاحظة سمة أولى في تعيين الموضع الطبيعي، وهي سمة «البناء»، والتي نجدها صريحة أو مضمرة في مجموع الاستخدامات الخاصة بالموضع الطبيعي في المعجم: الموضع مكان مبني إذن. وماذا عن السمات الأخرى؟

يمكن أن نتبين في الاستخدامات أعلاه السمات التالية:

- موضع مبني للإقامة الإنسانية (قوم، . . .)؛
- موضع مبني للإقامة الإنسانية المؤقتة (حصن، . . .)؛
- موضع مبني للعمل الإنساني (طرز، . . .)؛
- موضع مبني لإقامة القوم الدائمة (بلد، عدن، . . .)؛
- موضع مبني اجتماعي (سوق، مسجد. . .)؛
- موضع مبني للحيوان، مُلحق بالموضع الانساني (محاضن، زرب، . . .).

تعين هذه القائمة جردة أولية من السمات الدلالية التي تحدد ضروب المواضع؛ أي أننا نستطيع، فيما لو أردنا، أن نوزع المعطيات اللغوية في المعجم حسب هذه السمات بوصفها مداخل تصنيفية. نستبعد هذا السعي ذلك أننا نلحظ في المعجم ما يدعونا إلى إجراء قسمة من نوع آخر، بين مواضع الإقامة «الدائمة» أو «غير الدائمة»، وبين نوعين متمايزين من الإقامة والبناء (وما يتبعهما من مواضع اجتماعية أو للعمل وخلافها)، وهما: «أهل البدو» و«أهل الحضر».

قبل أن نباشر بتعيين هذه المواضع، يُستحسن بنا التوقف أمام سمة دلالية جديدة، تتعلق بالسمات المذكورة أعلاه بقدر ما تزيد عليها. فاذا وجدنا أعلاه تقابلاً دلالياً بين

«الخالي» و«العامر» من جهة وبين «الأرض الجرداء» و«أرض المراعي» من جهة ثانية، فان هذا التقابل يتعزز بتقابل جديد بين «البدو» و«الحضر». وهذان اللفظان يبدوان مثل قطبين متناظرين ومتخالفين في صورة ناجزة حسب المتن التعريفي لكليهما: فـ«الحضر خلاف البدو، والحاضرة خلاف البادية»، وهو يعين البادية بوصفها «الأرض التي لا حضر فيها». يسوق الخليل في المتن التعريفي للمدخل «حضر» تفسيراً لاشتقاق «البدو»، ويصوغه على الشكل التالي: «البادية يشبه أن يكون اشتقاق اسمه من: بدا يبدو أي برز وظهر، ولكنه اسم لزم ذلك الموضع خاصة دون ما سواه». ونجد هذا التفسير في عدد من المعاجم اللاحقة: في «جمهرة اللغة» لابن دريد[1]، أو في «مقاييس اللغة» لابن فارس[2]. وما يشد انتباهنا في هذا التفسير هو اقترابه من السمات التي تبيناها أعلاه: فالبروز والظهور سمتان تخالفان المكان «الخالي»، أو المكان الذي لا «يواريه شيء».

ما يسوقه الخليل، وغيره بعده، يقوم على تأكيد علاقة بين الظهور والخلو (أو الخلاء، أو القفر)، على أن تعيين البروز لا يقتصر وحسب على الشأن الزراعي (الأرض الجرداء أم أرض المراعي)، بل يستند هذه المرة إلى سمة جديدة، هي ظهور العمران (أو خلوها منه). إلا أن لهذا التفسير حدوده، ذلك أن البادية مثل الحاضرة تشتركان في كونهما «تبرزان» أيضاً، أي تمثلان مواضع عامرة. علينا إذن أن نبحث عن حقيقة الاختلاف الدلالي الناجز بينهما في سمات أخرى، وهو ما نجده في المتن التعريفي لمدخل «بدأ»: «البادية اسم للأرض التي لا حضر فيها أي لا محلة فيها دائمة»؛ أي أن الاختلاف بينهما يعود إلى وجود سمة «الديمومة» عند أهل الحضر، وغيابها عند أهل البدو.

هذه السمة الدلالية تعين، لأول مرة في عرضنا، افتراقاً بين ميدانين في العمران: ميدان الحلول الدائم وميدان الحلول المؤقت؛ وسنجعل منهما ميدانين من أشكال الحلول في المواضع. أي أننا سنقوم، من الآن وصاعداً، بتعيين ميدانين متباينين: الميدان البدوي أي الحلول المؤقت، والميدان الحضري أي الحلول الدائم.

(1) أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد: «جمهرة اللغة» (3 أجزاء)، حققه وقدم له: د. رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، 1988، مادة بدأ، ص 3/ 1267.

(2) أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: «معجم مقاييس اللغة»، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، 6 مجلدات، دار الجيل، بيروت، طبعة أولى، 1991، مادة بدو، ص 1/ 119.

1 . ج : الحضر والبدو

كان بمقدورنا أن نسرع الخطى لإعداد القوائم الدلالية المناسبة لكل ميدان لو أن التعريف الجامع أعلاه يساعدنا في هذا الأمر. فهو لا يقدم في صورة صريحة ومعلنة وجهة معينة يمكن تتبعها لمعرفة صلته الدلالية بالميدانين. فما الدار؟ أهي تتصل بالميدانين معاً أم لا ؟ لتلافي هذه الصعوبة، قمنا بتبين الأشكال التي يتخذها الحلول في الأمكنة في متن تعريفات المعجم. فما كانت الحصيلة؟

يرد «البيت» ما يزيد على 70 مرة (أرج، أفق، بت، بد، برج، بني، ثوب وغيرها)، ويفيد في استخداماته السياقية التعيينات التالية:

- موضع للإقامة البدوية (خبو، خرث، خصر، خيم، دحل، دلج، رف وغيرها)؛

- موضع للإقامة الحضرية (برج، دسكر، سجن، صرح، غرف، فس، قفر وغيرها).

كما يرد اللفظ متبوعاً بـ«الحرام» («البيت الحرام») أو «العتيق» («البيت العتيق») للإشارة إلى الموضع الديني الإسلامي: مكة المكرمة (كعب، حجر، خصف وعتق)[3]. وماذا عن «الدار»؟

يرد هذا اللفظ في استعمالاته المختلفة ما يزيد عن 35 مرة (أبد، أرف، بلد، بوح، جنب، حرب، حرم، حيز وغيرها) في المعجم، إلا أن متن هذه الاستعمالات لا يعين، إلا فيما ندر، نسبة «الدار» إلى هذا الميدان أو ذاك. فهو يفيد:

- موضعاً بدوياً (سوح. . .)؛

- موضعاً حضرياً (سبط. . .)؛ ويرد في مادة «حرب» متبوعاً بلفظ آخر: «دار الحرب: بلاد المشركين الذين لا صلح بينهم وبين المسلمين».

نقع في استعمالات اللفظين (موضع وبيت) على ثلاثة مؤشرات دلالية: بدوية وحضرية ولغوية، وهو البناء الثلاثي نفسه الذي نقع عليه في استعمالات لفظ آخر، هو «البناء». يرد هذا اللفظ في المعجم مفيداً التعيينات التالية:

- موضع بدوي (سقف، طرف، فوز وغيرها)؛

---

(3) نضع خارج البحث في هذا الفصل الاستخدام اللغوي كما الشعري لـ«البيت»، على ان نعود اليه في الوقت المناسب، عند الحديث عن «الشعر» في فصل لاحق.

- موضع حضري (أرس، رص، سوف، شيد، صف، طوق وغيرها)؛

- موضع لغوي، كما في هذين المثالين: «مشخلبة كلمة عراقية، ليس على بنائها شيء من العربية» (شخلب)، و«اللقاعة على بناء شداخة» (لقع).

ترد هذه الألفاظ (موضع، دار، بيت وبناء) مرات عديدة في المعجم ما يجعلها، لتكرارها هذا، قوية الدلالات، فيما لا تبلغ الألفاظ الأخرى (منزل، ربع، رحل، كور، وطن ومسكن)، التي تشترك معها في النصاب الترادفي نفسه، درجة التكرار ذاتها. إلا أن هذه الندرة لا تجلب فائدة أقل، بل العكس من ذلك. فكثرة ورود الألفاظ المذكورة في المعجم ما أفادتنا في التخفيف من درجات التشارك الدلالي فيما بينها، حتى لا نتحدث عن التبلبل الدلالي حين يفيد اللفظ في آن: الموضع البدوي والموضع الحضري. وقد تكون بالتالي قلة ورود اللفظ سبباً في احتفاظه بنواته الدلالية الأولى من دون تبديل أو تعديل لها.

فالمتن التعريفي للألفاظ التالية: «المنزل» و«الربع» و«الكور» و«الميس» و«الرحل»، يشير الى كونها أمكنة بدوية في صورة بينة: فـ«رحل الرجل: منزله ومسكنه» (رحل)، كما أن «الربع» سُمي ربعاً لأنه «الموضع الذي يرتبعون فيه في الربيع» (ربع). أي أنها دلالات تعين التنقل في البادية وأمكنة الإقامة المؤقتة فيها، حسب توافر المراعي الخصبة (وهي معطيات ثمينة عن الميدان البدوي سنعود إليها لاحقاً). أما «الكور» فهي تعني، مثل «الميس»، «الرحل» (كور وميس). وهذا ما يصح أيضاً في «المنزل»، إذ يعني الموضع البدوي في غالب الأحيان (جرد، رحل، نوي، بوأ، حل، ربع، عمد وغيرها). أما «المسكن»، فاذا كان يعين بدوره حيزاً بدوياً (رحل)، فانه يشير إلى سمة دلالية ما تبيناها أبداً في مجموع الدلالات التي تعرضنا لها حتى الآن، وهي وجود مواضع للكراء أو التملك أو خلافها، على ما نجد ذلك في هذا التعريف: «السكن: سكون البيت من غير ملك إما بكراء وإما بغير ذلك. (. . .) والسكنى: إنزالك إنساناً منزلاً بلا كراء» (سكن).

نخلص من هذه الجردة إلى خلاصات دلالية أولية تفيدنا أنه إذا كانت هناك ألفاظ تدل على الإقامة البدوية (الرحل، الربع، الميس وغيرها)، فان الألفاظ الأخرى ليست مخصوصة بهذه الإقامة أو تلك. أما تشارك اللفظ بين الميدان البدوي والميدان الحضري فيعني، في واقع التجربة التاريخية واللغوية، أن هذه الاستعمالات كانت بدوية أساساً ثم جرت توسعتها دلالياً لتشمل المواضع الحضرية أيضاً (بحكم أسبقية العيش المتنقل على

العيش المستقر، حسبما هو معروف عن التجارب التاريخية). ولكن ماذا عن مواضع الميدان البدوي؟

2 : الميدان البدوي

توفقنا في صورة أولية في تعيين نوعين من «الحلول» في الأمكنة: النوع البدوي والنوع الحضري؛ كما انتبهنا، وإن في صورة سريعة، إلى معطيات ترشدنا في التعرف على طبيعة اختلاف هذين العالمين.

ففي المتن التعريفي لألفاظ عديدة (مثل: حل، ربع، نوي، رحل، ميس وغيرها) نعثر على عدد من الدلائل المفيدة، ولو أنها مقتضبة في بعض الأحيان. فإذا كنا وقعنا أعلاه على إشارات تدل على الإقامة «المؤقتة»، فاننا نجد في المعجم ما يفيدنا في صورة أوضح عن هذه الضروب المختلفة للحلول في الأمكنة. ففي هذا المتن التعريفي مواد تشير إلى عمليات «تحول» من مكان إلى آخر: فـ«النُّوى: التحول من دار إلى دار أخرى، كما كانوا ينتوون منزلاً بعد منزل»، وذلك بخلاف «الثواء» الذي يعني: «طول المقام» (ثوي). ويستوقفنا في هذا المتن التعريفي التشارك والتخالف في آن بين اللفظين: «رحل» و«حل». فهما أشبه بقطبين دلاليين متناظرين في تباينهما: فـ«المَحَلُّ: نقيض المُرْتَحَل» (حل)، وهو التعريف نفسه الذي لا يلبث أن يستعيده الخليل في المتن التعريفي للفظ «رحل»، ولكن مقلوباً هذه المرة: «المُرْتَحَل: نقيض المَحَل». هذا التناقض بين القطبين الدلاليين يظهر لنا الحالة وخلافها، أو الانتقال بالأحرى من حال إلى حال مناقضة، ومن الإقامة إلى الترحال. وهو ما يفيده المعجم في قوله: «ترحل القوم: وهو ارتحال في مهلة». وهو ما يتضح في سياق لفظ آخر إذ ينسب ارتحالاً معيناً إلى الربيع وحسب (ربع).

غير أن هذا التناقض لا يخفي التجاذب أو التعالق والتشارك بينهما. لا يتضح هذا في اشتقاقهما من جذر واحد (الحاء واللام) وحسب، بل في ما يفيده المعجم في استعمالاته ايضاً، إذ يؤكد أن: «رحل الرجل: منزله ومسكنه». تحدثنا أعلاه عن المقام البدوي على أنه مقام مؤقت أو متنقل، وعلينا أن ننتبه إلى أمر آخر، إلى وجود «إقامة في الترحال» إذا جاز القول، أي إلى اعتبار «الراحلة» (أي «الركب من الإبل»، حسب المعجم) مثل حلول أقل ثباتاً وديمومة من أشكال الحلول الأخرى.

في المعجم ألفاظ واستعمالات سياقية تحدثنا عن «الرحل»، أو عن «الركب»، مثل «الهودج»، وهو «مركب لنساء الأعراب» (هدج)؛ أو «الرجازة»، وهو «مركب دون

الهودج للنساء» (رجز)؛ أو «الحدج»، وهو «مركب غير رحل ولا هودج لنساء العرب» (حدج). كما نقع على غيرها مثل «المركب» و«الركاب» (ركب) و«المحفة» (حف) وغيرها الكثير أيضاً.

2 . أ : وطء المكان

تفيد هذه المعطيات قولنا في أن «الرحل» مسكن بدوره، وهو تعليل دلالي للخليل، ولو أنه يستند ضمنياً الى علاقات التقارب الاشتقاقية بين «حل» و«رحل». ولقد وجدنا في معجم «مقاييس اللغة» لابن فارس ما يعزز هذا التعليل: «فأما الرَّحْلُ في قولك: هذا رَحْلُ الرجل، لِمَنزله ومأواه، فهو من هذا، لأن ذلك إنما يُقال في السفر لأسبابه التي إذا سافر كانت معه، يرتحل بها وإليها عند النزول. هذا هو الأصل، ثم قيل لمأوى الرجل في حضره هو رحلة» (م. ن، ص 2/ 497). إبن فارس يعزز التعليل ويجعل منه «الأصل» في السكن، سواءِ البدوي أو الحضري أيضاً.

كما عثرنا أيضاً في كتاب أقدم من معجم ابن فارس على ما يقوي أيضاً هذا التفسير. ففي السنة 1898 نشر الأب لويس شيخو في مجلة «المشرق» فصلاً من أحد مخطوطات مكتبة الملك الظاهر في دمشق، وهو معنون في تلك النسخة بكتاب «الجراثيم»، ومنسوب لأبي محمد عبد الله بن مسلمة الشهير بابن قتيبة. إلا أن الأب اليسوعي لم يؤكد هذه النسبة، فـ«الذين سردوا جدول مصنفات ابن قتيبة لم يذكروا له كتاباً بهذا الاسم»، بل نسبه لأبي عبيد المتوفي في سنة 224 هـ.، بعد أن وجد أن ابن منظور في «لسان العرب»، وابن سيده في «المخصص»، ينسبان له المضامين الواردة في المخطوط. عنوان الفصل الذي نشره شيخو غني في إشارته إلى الجمع الدلالي الذي أوردناه أعلاه، وهو العنوان التالي: «الرحل والمنزل».

يفيد المخطوط في بدايته هذا القول: «أما حاجات السفر فاذا كان في رحل الانسان مُحِلأت نزل حيث شاء منفرداً عن الناس». ثم يمضي المؤلف في ذكر ما يحتاجه المترحل من «آلات» و«أوان» تعينه «في السفر والحفر والدور والبيوت والأخبية والأبنية»[4]. أي أن المصنف يعدد أدوات هذا «المجتمع المتنقل» في السفر كما في

---

(4) الأب لويس شيخو : مجلة «المشرق»، سنة 1898
يعتقد الأستاذ محمد حسين آل ياسين في كتابه «الدراسات اللغوية عند العرب» (منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1980)، ص 318 - 319، ان المخطوط لا يعود، لا الى أبي عبيد، ولا الى أبي السكيت، بل هو متأخر عنهما. وتبين لنا، بعد إجراء مقارنة تفصيلية، بين نص الأب

الاقامة، من دون أن يعني الفصل بين «ركوب» ظهور الإبل و«الحفر» (لإقامة أوتاد الخيمة) التمييزَ بين السفر وطلب الاستقرار (المؤقت) وحسب، بل بين موضعين مختلفين في العيش والإقامة. وتبدو الأوصاف والتعيينات الدقيقة للرحل وآلاته كما لو أننا أمام منزل محمول قبل أن «يقوبوا» متن الأرض لوضعه عليها. ما يعني «التقويب» هذا؟

يفيد المعجم: «القَوْب: أن تقوب أرضاً، أو حفرة شبه التقوير، تقول: قبتها فانقابت. وقد قَوَّبوا متن الأرض، أي أثّروا فيها بواطِئِهم ومحلهم» (قوب).

يرد في هذا التعريف لفظ يعيننا في التعرف على التقويب، أي عملية الحفر التي يبدأ بها بنيان البيت البدوي، وهو «واطئهم» المشتقة من الجذر «وطأ». فماذا يقول المعجم ؟

«الموطئ: الموضع.(. . .).

والوطءُ: بالقدم والقوائم (. . .).

والوطأة: هم أبناء السبيل من الناس، سموا وطأة، لأنهم يطئون الأرض. (. . .).

والوطيء من كل شيء: ما سَهُلَ ولان، حتى انهم يقولون: رجل وطيءٌ ذو خيرٍ حاضرٍ، وقد وَطُؤَ يَوْطُؤُ وَطاءة. ودابَّتُه وطيئة، بَيِّنَة الوطاءة.

ويُقال: ثَبَّتَ الله وَطْأَته، أي: أَمْرَه. وأرضٌ مستوية، لا وِطاءَ بها ولا رِباء، أي: لا انخفاض بها ولا صعود» (وطأ).

يفيدنا المتن التعريفي أن «الوطء» يتصل بالقدم والقوائم، أي يعين الحركة الأولى التي تعين مكاناً من الأرض بوصفه موضع التوقف وربما الإقامة. وهي حركة تشمل الانسان مثل الحيوان، أي تعين إمكان اجتماعهما معاً عند حدوث هذه الحركة؛ وهو الإمكان الذي يتحقق بتوقف الرحل، وربما بتخيره لمكان إقامة. نسوق هذا التعليل الدلالي مستندين إلى معطيات أخرى توفرها مادة اللفظ نفسه، وتشير إلى أن الأرض

شيخو وعدد من «أبواب» الجزء الأول من كتاب «الغريب المصنف» لأبي عبيد القاسم بن سلام (154 هـ. - 224 هـ.) - تحقيق: د. رمضان عبد التواب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 1989 - ان التطابق بينهما تام، فيما عدا تحويرات خفيفة معروفة في المخطوطات عادة، وفيما خلا ترتيب مختلف للمواد بين النصين.

كما وردت في المصادر أخبار وأسماء عديدة عن كتب قديمة موضوعة في هذا النطاق، من دون أن يصلنا أي منها: ««الأبواب» و«الأخبية والبيوت» و«الرحل» للأصمعي (- 216 هـ.)؛ و«رحل البيت» للأموي وغيرها.

التي «لا وطاء بها ولا رباء» تعني الأرض التي «لا انخفاض بها ولا صعود»، أي أنها «أرض مستوية»، ما يعينها من دون شك كأرض صالحة للاستقرار المؤقت في الترحال.

هذا ما نتبينه في مادة أخرى تفيد هذا الجمع بين تخير موضع للإقامة البشرية وحراسة الإبل والأغنام: «وطن: موطن الإنسان ومَحَلُّه. وأوطان الأغنام: مرابضها التي تأوي إليها، ويُقال: أَوْطَنَ فلان أرضَ كذا، أي: اتخذها محلاً ومَسكناً يقيم بها (. . .).

والموطن: كل مكان قام به الإنسان لأمر» (وطن).

لسنا في مجال التعرف على الموطيء البدوي، ولا تخيل الميدان البدوي، انطلاقاً من معطيات المعجم؛ فهذا الأمر يتعدى مرادنا ولا يوافق طريقتنا بالمقابل. ما يعنينا هو التعرف على مواد «كتاب العين»، ولا سيما على العلاقات الدلالية الناشئة بين بعض مواده. وإذا كان تعريف المعجم الذي انطلقنا منه عَيَّنَ لنا الدار كاسم جامع، ولأي موضع يحل به قوم، فإننا تبينا حتى الآن الصلات الدلالية بين السفر والإقامة، بين الحل والترحال، وبين الرحل والبيت؛ أي الموضع بوصفه «حلولاً»، أي توقفاً ونزولاً في مكان (في الربيع، طلباً للمراعي والكلأ)، من دون أن تكون هذه الإقامة «دائمة». ولكن ما الحلول؟ ما الأشكال التي يتخذها؟

2 . ب : ضروب البيت البدوي

يقيم المعجم، في المتن التعريفي لغير لفظ، الجمع بين «البيت» و«الأعراب» أو بين «البناء» و«الأعراب» لتعيين أمكنة إقامتهم أو أشكالها، أي لتعيين المواضع البدوية. ونقع في هذه التعيينات على «الخيمة»، وهي «بيت من بيوت الأعراب» (خيم)؛ وعلى «الخباء»، وهو «من بيوت الأعراب» (خبو)؛ وعلى «الطراف»، وهو «ضرب من الأبنية للأعراب» (طرف). وإذا كانت هذه المواضع معينة على أنها بيوت أو أبنية بدوية، فان غيرها غير معين في كيفية صريحة، ما يتطلب معاينةً لبعض المعطيات الواردة في المتن التعريفي. فنحن نحتاج الى إعمال العقل في هذا المتن لكي نخلص إلى القول، على سبيل المثال، أن «الرواق» بيت بدوي: فنحن نلاحظ في تعريفه أنه «يُحمل على سطاع واحد في وسطه» (روق)، ويفيد المعجم في مادة لفظ آخر أن «سِطاع الخباء: خشبة تنصب في وسطه ووسط الرواق ونحوهما» (سطع). وعلينا ان ننطلق، في مواضع أخرى، مما يقوله المعجم، عن «الطراف» على سبيل المثال، أي كونه «من أدم»، لنصنف «القشع»، - وهو بدوره «بيت من أدم» - في قائمة البيوت البدوية. غير أننا نجد

صعوبة أكبر في تنسيب عدد آخر من البيوت إلى هذه القائمة، مثل: «الخص» (خص) و«الثوي» (ثوي) و«الحفش» (حفش) و«الدولج» (دلج) و«الردهة» (رده) وغيرها.

ونميل إلى فرز «الخص» في هذه القائمة لأن تعريفه يفيد أنه «بيت يسقف بخشبة على هيئة الأزج»، وهي طريقة في بناء البيوت البدوية على ما تفيدنا معطيات المعجم. ولكن ماذا نقول عن «الحفش»، وهو «البيت الصغير»، وعن «الدولج»، وهو بدوره «البيت الصغير كالمخدع وشبهه»، بخلاف «الردهة» التي تُقال «للبيت العظيم الذي لا أعظم منه»، ونحن لا نجد في تعريفاتها، ولا في معطيات المعجم، ما يؤكد نسبتها البدوية؟ علينا ان نعود، على سبيل المثال، الى معجم «جمهرة اللغة» لابن دريد لكي نعلم أن «الخص» هو «بيت من قصب أو شجر» (م. س.، ص 1/105)، أو إلى معجم «مجمل اللغة» لابن فارس لكي نتأكد من كونه يدل على «بيت من قصب» (م. س.، ص 1/275). ولا تفيدنا المعاجم القديمة في تأكيد النسب البدوي لـ«الحفش» و«الثوي» و«الردهة» إذ ان «لسان العرب» يكرر التعريفات نفسها الواردة عنها في «كتاب العين».

نقع في تعريفات الخليل على معلومات تعين «الحفش» بوصفه بيتاً صغيراً مثل «الدولج»، وهما يقتربان في تعريفيهما من تعريف «الثوي» الذي يشير إلى «بيت في جوف بيت»: ألا تعين هذه البيوت مواضع داخلية في البيوت البدوية، طالما أن تعريف «الثوي» يفيدنا أنه «بيت مهيأ للضيف»؟ ربما كان الأمر على هذه الصورة في بعض بيوت الأعراب، فمعطيات لفظ «دحل» تفيدنا: «ورب بيت من بيوت الأعراب يجعل له دحل تدخل المرأة فيه إذا دخل عليهم داخل»؛ أي أن بناء البيت يقوم على توزيع داخلي، ما يسمح بوجود بيوت عديدة في جوفه. كما نقع في عدد من التعريفات على أقوال عن صغر البيت (في الحفش والدولج وغيرهما) أو عن عظمه (في الردهة)، إلا أن هذه التعيينات لا تصل المبلغ الذي يذهب إليه إبن منظور في تعريفه هذا: «البيت من الشَّعر: ما زاد على طريقة واحدة، يقع على الصغير والكبير؛ وقد يُقال للمبني من غير الأبنية التي هي الأخبية بيت؛ والخباء: بيت صغير من صوف أو شَعر، فإذا كان من الخباء، فهو بيت، ثم مظلة إذا كبرت عن البيت، وهي تسمي بيتاً إذا كان ضخماً مروقاً».

وماذا نقول عن «الاوان»، وهو «شبه أزج غير مشدود الوجه»؟ هل ننسبه إلى ضروب البيوت البدوية لأنه يشبه الأزج، أي البناء الطولي الذي وجدناه في هذه القائمة؟ وماذا نقول عن «الفسطاط»، وتعريفه في المعجم يقتصر على القول التالي: «ضرب من الأبنية»؟ إذا كان تعريف الفسطاط لا يفيدنا في هذا المجال، فان تعريف «السطح» يفيدنا في أنه «عود» يصلح للخباء والفسطاط في آن. وجدنا غير مشكلة في تعيين ضروب هذه

الأبنية، فتعريفاتها في المعجم مقتضبة، مما دعانا إلى إيجاد تعالقات وتقاربات بين ألفاظ مختلفة لكي نقوى ونسترشد في عمليات التبين.

هذا ما نواجهه أيضا عندما نطلب في هذه التعريفات تعييناً للمواد المعمولة منها هذه الأبنية. ولا نجدها بالمقابل عندما نطلب ذلك في مواد: الصوف والوبر والشَّعر. هل نطلب في المعاجم اللاحقة ما يفيدنا، كما في «جمهرة اللغة»، عن أن الخيمة «ظلة من شجر» (م. س.، ص 3/ 1299، وفي «لسان العرب»)، و«تبنيها الأعراب من عيدان الشجر» في «لسان العرب»؛ وان الخباء يُبنى «من وبر أو صوف ولا يكون من شَعر» في غيرها (في «الرحل والمنزل»، المذكور أعلاه)؟ غير أننا نعثر في مواد أخرى على معلومات عن المواد هذه: فقد أسلفنا القول ان «القشع» و«الطراف» تُعمل من أدم، كما يفيدنا المعجم أن «الطارمة» بيت من خشب (طرم)، وأن سقف «الخص» من خشب أيضاً. ولكن ماذا عن أشكال هذه الأبنية، أو «هيئتها» حسب تسمية المعجم ؟

يفيدنا المتن التعريفي أن ثلاثة ضروب من الأبنية لها هيئة «الأزج»، أي الشكل الطولي، وهي: «الاوان» و«الخص» و«الطزر»، الذي يعينه المعجم على أنه «بيت إلى الطول» (طزر). ونقع في المعجم على اثنين من الأبنية يتسمان بالصغر، وهما: «الثوي» و«الدولج»، بخلاف «الردهة» المعروفة بعظمها. كما نقع أيضاً على تعيينات شكلية أشد تحديداً في عدد آخر من الأبنية: فللمبناة «هيئة القبة» وهي «مستديرة عظيمة واسعة» (بني)، مثل الخيمة «المستديرة» كذلك (خيم)، أو «الطارمة» التي تشبه القبة (طرم)، أو «القبة» نفسها.

نرى، إذن، شيئاً من «الهيئة» الإجمالية لهذه الأبنية، كما ان معطيات أخرى في المعجم تمكننا من التعرف على وجوه هذه الهيئة، أي: عاليها وأسفلها ومقدمها ومؤخرها. وأول ما يلفت انتباهنا في أعلى البناء البدوي، أي سقفه، هو أن «السماء» ترد بمعنى «سقف كل شيء، وكل بيت» (سمو): أهو معنى جاهلي أم مجازي مستقى من الآية الكريمة: ﴿وجعلنا السماء سقفاً محفوظاً﴾ (الأنبياء، 32)؟ نطرح السؤال وقد انتبهنا إلى أن قولاً في مادة «سقف» يفيد أن «السماء سقف فوق الأرض»، كما ترد «السماء» في مادة «طرف» بمعنى سقف: «الطراف: بيت سماؤه من أدم». نكتفي باثارة السؤال، على ان نعود اليه لاحقاً في هذا الفصل. كما نجد أيضاً في غير مادة ما يشير إلى السقف، فتدلنا على أنه من خشب أو حجر أحياناً، وأنه «عماد البيت»، أو أنه يتخذ أحياناً شكل «القبة».

كما نتعرف في مواد أخرى على ما يشير إلى: «مقدم البيت»، مثل «المبناة» الذي

يشبه الستر، «غير أنه واسع يلقى على مقدم الطراف» (بني)؛ أو يشير إلى: الباب، أو إلى «السجفين» في الخباء، حيث ان «كل باب يستره ستران مشقوق بينهما فكل شق سجف» (سجف)؛ أو يشير إلى: «مؤخر» الخباء، مثل «الكفاء» الذي «يُحمل به مؤخر الخباء»؛ أو إلى «أسفل» البيت مثل «الرفرف» وهو «كِسر الخباء ونحوه، وهو أيضاً خرقة تخاط في أسفل السرادق والفسطاط ونحوه» (رف).

كما نتعرف في المعجم على عدد من الأدوات التي تستعمل في بناء البيوت، مثل الأعمدة: «السقيبة: عمود الخباء» (سقب)؛ و«البوان: من أعمدة الخباء عند الباب» (بون)؛ و«السطاع» وهو يقع في وسط الخباء (روق).

ويفيدنا المعجم عن بعض العمليات الجارية لإعداد البيت، وهي عمليات خياطة كما نتبينها في مادة (رف)، التي تشير إلى أن الرفرف خرقة «تخاط في أسفل السرادق والفسطاط ونحوه». وهي العملية نفسها التي نلقاها في مواد أخرى (لفق، كفأ، شرج وغيرها)، وتشير بالإضافة إلى الخياطة، إلى عمليات «النصح» و«اللفق» و«الشرج» وغيرها. إلى هذا فان المعجم يفيدنا في صورة مقتضبة عما يشد به الخباء، مثل «الرواء» وهو «حبل الخباء»، لا بل «أعظمه وأمتنه، وذلك لشدة ارتوائه في غلظ فتله» (روي)، مثلما يذكر المعجم ذكراً وحسب «الوتد» على أنه «معروف»، ويعلمنا أن «الود» هو الوتد بلغة تميم.

2 . ج : العرصة، المرافق والمحلة

تطرقنا في العرض حتى الآن للبيت البدوي في مفرده إذا جاز القول، لا فى اجتماعه مع غيره، أي «المحلة» (كما يعينها التعريف الجامع للدار الذي انطلقنا منه). كما وضعنا جانباً أية معلومات تدل على ما يعينه التعريف بوصفه «عرصة» الدار. إلا أننا وقعنا على معطيات تشير إلى ما يحيط بالبيت البدوي، وما يسميه المعجم بـ«مرافق» الدار، أو «الحتار»، وهو «ما يحيط بالخباء» (حتر). وهي الدلالة عينها التي نلقاها في مادة «عقو»: فـ«العقوة» تشير إلى «ما حول»، لا الدار وحسب، بل المحلة أيضاً. ويتخذ هذا الفضاء هيئة معينة، كأن يدل على ناحية وحسب منه، مثلما نلقى ذلك في لفظ «الركح» الذي يشير إلى «ناحية البيت من ورائه» (ركح). ولكن ما يشغر هذا الفضاء المحيط؟ أهو «فضاء لا بناء فيه» كما يرد التعريف في «الركح» أم يجيب عن حاجات أخرى؟

يعين المعجم هذا الفضاء في صورة دقيقة دلالياً، فهو ليس خلاء أو قفراً بل هو

«حيز»، أي موضع محدد، خاصة وأن له دوراً يعينه المعجم على أنه «ما انضم إليها (إلى الدار) من المرافق» (حيز). وهو ما يتأكد في حديث المعجم عن «مرفق الدار من المغتسل والكنيف ونحوه» (رفق). لا نجد في مادتَي «الحيز» و«المرفق» ما يشير إلى نسبتهما الدلالية إلى البيت البدوي، إلا ان مواد أخرى تعين عدداً من المواضع المتصلة بالبيت البدوي أو المحيطة به، مثل «الحظيرة»، و«العنة»، و«الزرب»، و«المربد»، و«الوقظ» وغيرها. ففي مواد هذه الألفاظ نتحقق من المواضع المختلفة لزرب الابل والغنم والخيل، والتي «تكون على باب الرجل» (عن). كما نتعرف أيضاً على مواد عملها من الخشب والقصب والشجر. وفي هذه المواد معلومات عن مواضع لحبس الماء في أحواض من دون «أعضاد»، أي طبيعية لا يدخلها أي بناء مشيد.

إذا كنا تبينا حتى الآن عدداً من الدلالات المتصلة بالبيت البدوي وما يحيط به، فإننا لم نتوقف بعد أمام ما يعينه مع غيره، وهو ما حدده التعريف الجامع للدار في «العرصة» و«المحلة»، بالإضافة إلى «البناء» طبعاً. هي ثلاث وحدات عمرانية تعين البيت المفرد (البناء) والبيت الجمعي (المحلة)، ولكن ماذا عن «العرصة»؟

«عرصة الدار: وسطها» (عرص)، وهو ما نجده في مواد ألفاظ أخرى (بوح، جنب، جو، حرص، سح، سوح، فني، قصو) تتضمن المؤشرات الدلالية التالية: الباحة، جناب، الساحة، مستقر وسط الشيء، سعة، فضاء وفرجة. وفي هذه النبذات التعريفية ما يدل إلى إمكان نسبتها إلى المجال البدوي: فـ«الساحة: فضاء يكون بين دور الحي»؛ و«السحسحة: عرصة المحلة وهي الساحة»؛ و«الجواء: فرجة بين محلة القوم وسط البيوت: تقول نزلنا في جواء بني فلان». أي أنها تشير في مجموعها إلى هذه الأمكنة الجماعية المعينة لانتقال الأفراد بين منازلهم المختلفة، حين ينزلون في محلة أو حي. لكننا نقع في نبذات أخرى على ألفاظ مترادفة، وعلى استخدامات لغوية (الباحة، جناب الدار، الحرصة، الفناء. . .)، من دون أن نقوى على نسبتها إلى المجال البدوي. نميل إلى الاعتقاد بأنها تناسب المجال البدوي، مثلما يتضح لنا ذلك في عدد من الشواهد الشعرية الجاهلية، التي تتضمن في متنها من الكلام والدلالات ما يشير إلى أن العرصة والساحة وغيرها تشير إلى مساحات معينة بين الأخبية.

ولكن كيف تتصل البيوت البدوية بعضها ببعض، أم هي بيوت منفصلة؟ كيف يتم انتظام شكلها في حال اجتماع غير بيت في مجال عمراني واحد؟ لا يمكننا أن نجيب تماماً عن هذه الأسئلة، إلا أننا نقع في المعجم على دلالات تفيدنا على سبيل المثال أن «الحواء» أخبية «تدانى بعضها من بعض» (حوي)؛ وأن «المُدابر من المنازل نقيض

المقابل» (دبر). نقع على أشكال الاجتماع هذه بعد أن انتبهنا إلى وجود دلالات في المعجم تعين نزول القوم للإقامة في مكان بعينه، وما نجده ماثلاً في القول هذا: «الحل والحلال والحلول والحلل: جماعة الحال النازل» (حل).

فالجماعة قد تنزل في الموضع عينه، وعندها تسمى «الأرض المحلال»، أي التي يكثر «القوم الحلول بها» (حل). إلا أن أشكال النزول والاجتماع للقوم تتخذ شكل المحلة في التعريف الجامع للدار، وهو ما نقع عليه في مواضع عديدة من المعجم: فـ«المحلة: منزل القوم» (حل)، و«جناب القوم: ما قَرُبَ من محلتهم» (جنب)، وغيرها أيضاً. كما نتعرف أيضاً على أن للمحلة عرصاتها، وهي «السحسحة» أو «الجواء». غير أن الكلام لا يكتمل عن المحلة من دون الحديث عن «الحي»، وهو وحدتها الكبرى إذا جاز القول. ففي غير نبذة تعريفية يفيدنا المعجم، على سبيل المثال، عن «الحي الحريد»، وهو «الذي ينزل منزلاً من جماعة القبيلة لا يخالطهم في ارتحاله وحلوله» (حرد). وكان لنا أن نتعرف أكثر على الحي لو أن المعجم يعينه في صورة أبين من هذه: «الحي: الواحد من أحياء العرب» (حيو)، سارداً في غير مادة الأحياء العربية في الجزيرة العربية. إلا أننا نعوض عن هذا بوقوفنا على ترادفات دلالية يقيمها المعجم بين التسميات الثلاث: «الحي» و«أهل حارة» و«أهل جواء واحد».

3: الميدان الحضري

نقرأ في مادة «طرف» هذه الأقوال: «الطراف: بيت سماؤه من أدم، وله كسران، وليس له كفاء، وهو ضرب من الأبنية للأعراب». البيت المقصود بالتعريف في هذه النبذة هو البيت البدوي، والتعريف يفيد عن هذا التعيين: «وهو ضرب من الأبنية للأعراب»، بالإضافة إلى ورود معطيات أخرى (كفاء، أدم، . . .) خاصة بالبيت البدوي تحديداً. وماذا عن البيت الحضري؟ هل نقع على تعيينات مماثلة وصريحة؟ ما «الحضر»، بداية؟

يفيد المعجم أن «الحضر خلاف البدو» وأن «الحاضرة خلاف البادية لأن أهل الحاضرة حضروا الأمصار والديار» (حضر). أعلينا أن نتتبع دلالات «الديار» و«الأمصار»؟ إذا كان المعجم يتحدث في غير موضع عن «أهل البدو» (أو عن «بيوتات العرب» وأحيائها ومحلاتها ومواطئها)، وعن «أهل الحضر» (أو عن القرى والرساتيق والأمصار)، فانه لا يعين في صورة صريحة النوع العمراني الخاص بهم، مثلما يسمي البيت البدوي بوصفه من «أبنية الأعراب». فكيف نعمل على تعيين هذا النوع؟

تعرفنا، عند دراستنا للبيت البدوي، على عدد من السمات الدلالية التي تعينه بوصفه بيتاً «متنقلاً» أو «غير دائم»؛ وهو ما انتهينا إلى ملاحظته أيضاً في مواد بنائه وإعدادها. هل ننطلق من سمات دلالية عكسية، أي من ملاحظة سمات الديمومة والثبات في البناء؟ الطريقة ممكنة منهجياً إذا علمنا أن الأنساق في «الحقول الدلالية» تتعين في صورة ترادفية (حيث «البيت» يترادف مع «المنزل» أو مع غيره)، أو في صورة تعاكسية (حيث «القفر» يعاكس «الكلأ» أو غيره). بإمكاننا التعويل على هذه الطريقة، خاصة وأن المعجم يقيم تعاكساً دلالياً بيناً بين قومين، هما «أهل البدو» و«أهل الحضر»، لجهة اتصالهما بنوعين مختلفين من الحلول في الأمكنة، أي في البادية أو في الأمصار. لكننا لا نقوى على مباشرة هذه الطريقة من دون إيضاح الفارق بين «الدلالة القاموسية» و«الدلالة السياقية»: للفظ الواحد سمات دلالية تؤلفه، وتحضر في أنساق الكلام في كيفيات مختلفة، فتحتفظ أو تعدل أو تحور هذه السمات المشار إليها. وفي نسق الكلام وحده يمكننا أن نعرف، على سبيل المثال، أن المقصود في هذه الجملة، «ضربتُ رأسي»، هو الرأس الانساني، وليس رأس المسمار، أو رأس الجبل، أو رأس المال أو غيرها (مما يرد ذكره في المعجم).

قمنا عند دراستنا للميدان البدوي بتعداد مجموعة من الألفاظ والدلالات فنسبنا بعضها له، وتركنا القسم الآخر من دون نسبة. نسوق بعض الأمثلة منها: يفيد المعجم أن «الحصن: كل موضع حصين لا يوصل إلى ما في جوفه» (حصن): كيف لنا أن نسمي هذا الموضع بدوياً إذا كان بناؤه يعين نوعاً حصيناً، أي سمة دلالية (الحصانة، الامتناع، القوة) مخالفة، بل مناقضة لما تبيناه من سمات دلالية في البيت البدوي، المعروف بهشاشة مواده وخفة تركيبه؟

نجد هذه السمة الدلالية (القوة المادية) في غير نبذة تعريفية متصلة بالبناء، كما في هذه: «القلعة من الحصون: ما يُبنى منها على شعف الجبال الممتنعة. وقد أقلعوا بهذه البلاد قلاعاً، أي: بنوها» (قلع). وهو ما نجده في «المقصورة»: «كل ناحية الدار على حيالها محصنة»؛ أو في «العقل»، ويعني: «الحصن وجمعه العقول. وهو المعقل أيضاً وجمعه معاقل».

ان تعرفنا في هذه النبذات التعريفية وغيرها على دلالات الحصانة والامتناع والصلابة (المتصلة بالبناء) يقودنا إلى اعتبار هذه الدلالة، «القوة المادية في البناء»، سمة أولى نعول عليها في تعيين هذا النمط العمراني. يمكننا أن نعدد الأمثلة، ما يعزز قناعتنا بأننا أمام سمة دلالية يمكن الاستناد إليها في التعرف على سمات الميدان الحضري. إلا

أننا طلبنا سمة أخرى تعيننا ايضاً في عملية الاستدلال، ووجدناها في لفظ «الحائط» (أو «الجدار»). فما الحائط ؟

يعينه المعجم في صورة غير كافية لنا: «سُمِّيَ الحائط، لأنه يحوط ما فيه. وتقول: حوَّطتُ حائطاً» (حوط)، فهو تعيين قد يشمل البناء البدوي أو غيره. لكننا نجد في نبذات تعريفية أخرى ما يصل الحائط بالبناء القوي دون غيره، كما في الاستخدام اللغوي التالي: «العتلة: حديدة كحد فأس عريضة ليست بمتعقفة الرأس كالفأس، ولكنها مستقيمة مع الخشبة، في أصلها خشبة يحفر بها الأرض والحيطان (. . .). وقال بعضهم: العتلة عصا من حديد ضخمة طويلة لها رأس مفلطح مثل قبيعة السيف مع البناة يهدمون بها الحيطان» (عتل). يورد الخليل في هذه النبذة التعريفية قولين في تعيين «العتلة»، وهما يعينان، على اختلافهما، أداة لحفر الحيطان أو لهدمها، أي يشيران إلى عمليتين تتطلبان مواد صلبة ومنيعة.

يمكننا أن نعدد الأمثلة التي تعين الحائط (أو الجدار) بوصفه «ما يحيط» بالبناء «القوي» تحديداً، غير ان ما يعنينا، في هذه المقاربة الأولية، هو تحققنا من وجود نمط مغاير في البناء، مختلف عما عرفناه في الميدان البدوي، على أن نقوم فيما يلي بالتعرف على هذا البناء، ثم بتعيينه في مجموعات دلالية. فما المجموعات هذه؟

3 . أ : مواد البناء

يختلف البيت البدوي عن البيت الحضري، وهو ما نلحظه في صورة جلية في الطبيعة المادية المختلفة لمواد البناء: مواد البيت الأول تتألف، حسبما انتهينا إلى تعيينها، من مواد يمكن نقلها من موضع إلى موضع لنصبها من جديد، أو من مواد هشة مثل عيدان الشجر، أو من مواد نسيجية، مثل الصوف والوبر وخلافها. ونقع على مواد أخرى في البناء، لا يمكن نقلها، بل يتم إعدادها (أو تهديمها) وحسب عند الاستعداد للبناء، وتتوزع على الشكل التالي: مادة الحجر، مادة الطين بالاضافة إلى مواد متفرقة. فماذا عن مجموعة الحجارة؟

يعين المعجم، بداية، عدداً من المواضع التي يتم منها جلب أنواع الحجارة المختلفة. فـ«الجرول من الجبال مواضع تكون فيها الحجارة» (جرل). ويعمد إلى تفسير تسمية بعض الأمكنة تبعاً للحجارة المنتشرة فيها، فيفسر تسمية «البصرة»، على أنها «الحجارة التي فيها بعض اللين» (بصر). أو يعين بعض المواضع التي نُحتت منها مواد بناء أحد الأبنية المشهورة، مثل «مسجد البصرة»: فـ«قيقعان: اسم جبل بالحجاز، تُنحتُ

منه الأساطين، في حجارته رخاوة، بُنِيَتْ منه أساطين مسجد البصرة» (قع). إلى ذلك، نقع على عدد من الألفاظ التي تعين الحجارة في صورة ترادفية، وهي التالية: «الأرم» (أرم)، و«الجبوب» (جب)، و«السِّلام» (سلم) وغيرها. كما يتوسع المعجم في تعيين الفروقات الدلالية بين أنواع الحجارة: فحجارة البصرة فيها «بعض اللين»، و«الحككة: حجر رخو أبيض أرخى من الرخام وأصلب من الجص»، ويتسم غيرها من الحجارة بصلابته، بل بتنوعه: فالصخر «عظام الحجارة وصلابها» (صخر)، والظران «أعظم حجارة، وهي أشد من المرد، وهي حجارة القداح» (ظر). كما نتعرف في بعض النبذات التعريفية على «لون» بعض هذه الحجارة: فحجر التبرة والحككة «أبيض»، وحجر الظران «أشد بياضاً»، فيما «الحُرَّة» أرض ذات حجارة «سود نَخِرَة كأنما أُحْرِقَتْ بالنار» (حر). كما نرى أحياناً «شكل» هذه الحجارة: فـ«الصفاح» من الحجارة «ما عَرُضَ وطال، الواحدة صُفاحة» (صفح).

غير أن أوسع الألفاظ والدلالات الخاصة بمواد البناء الحضري نجدها في نبذات تعريفية متصلة بـ«الطين» واشتقاقاته وتفرعاته. لا يجد الخليل ضرورة لتعيين الطين (أو الرمل) فهو «معروف»، إلا أننا نجد من المعطيات اللغوية ما يفيدنا عنه، ولا سيما في مادة «صل»: فـ«الطين صلصال لتصلصله إذا حُرِّكَ، والخزف صلصال لتصلصله إذا حُرِّكَ، فإذا طُبِخَ فهو فخار». وهو ما نقع عليه في مواد أخرى تربط الطين بسمات دلالية خاصة بـ«اليبس» (والتشقق)، أو بـ«بَلِّ» التراب.

نجد السمة الدلالية، «الصلابة»، في تعيين الطين، وفي نوع خصوصي منه، هو «اللازب»: «اللَّزب: الأَزْبة. والأَزْب: الشدة والصلابة. ولزب لُزوباً، أي: لزق، والطين اللازب منه».

ونقع على «اللازب» في غير نبذة تعريفية، فتؤكد لنا النبذة الخاصة بـ«خلب» أن «الطين الصلب» هو «نحو: طين لازب خلب». كما تفيدنا مادة «ثرو» في التعرف على الكيفية التي يصبح فيها الطين لازباً: «كل طين لا يكون لازباً إذا بُلَّ». أي أن الصلة قائمة بين «جفاف» التراب «المبلول»، أو «الكديد: التراب المدقوق المكدود المركل بالقوائم» (كد)، وبين تحوله إلى طين «يابس»، وهو ما يرد جلياً في هذه النبذة: «فراش القاع والطين: ما يَبِسَ بعد نضوب الماء من الطين على وجه الأرض» (فرش). إلى هذا فاننا نقع على عدد من الأقوال اللغوية التي تفيد يباس الطين أو تشققه: فـ«القُلاع: الطين الذي يتشقق إذا نضب عنه الماء» (قلع)؛ و«المدر»، وهو «قطع طين يابس» (مدر)؛ و«الغضرم»، وهو «ما تشقق من الطين الحر» (غضرم). هذا ما نعثر عليه في نبذات

أخرى تفيد عما يصيب الطين «بعد نضوب الماء (منه) على وجه الأرض»: يقيم المعجم اتصالاً بين الطين والخزف، موضحاً أن الخزف «إذا طُبِخَ» فهو «فخار» (صل). ونقع في موضع آخر على ترادف بين الخزف («والخصف لغة فيه») و«الجر».

لا نجد أية صعوبة في الوقوف على الطبيعة المادية للآجر، وهو الطين بعد أن «ينشف»، ويصبح مثل «المكان الصلب»، أما الحديث عن «الفخار» فيقدم لنا عينة جديدة من الطين، وهو الطين «المطبوخ»، أي المعالج تحت النار (على ما يفيد المعجم في مادة «الطبخ»، أي «الإنضاج»). ويشير المعجم في غير مادة إلى وجود نوع من الطين «المضروب»، وهو «اللَّبِن»، وإلى شكله «المربع» (ذلك أن «كل شيء رَبَّعْته فقد لبَّنته» في مادة «لبن»). كما نتعرف في مادة أخرى إلى أن اللبن هو المادة التي يُعمل بها البناء (فـ«البناء المنقوض يعني اللبن إذا خرج منه» في مادة «نقض»). ونخلص من مجموع المواد المعينة للطين إلى تبين غير مادة بنائية متصلة به، وهي: الآجر، اللبن (والمربع منه خصوصاً)، الفخار وغيرها. وماذا عن المواد الأخرى؟

يورد المعجم عدداً من المواد الأخرى الصلبة، مثل: المرمر والرخام والبلنط والبلاط وغيرها، ولكن من دون شروحات او تعيينات مزيدة، مثلما تحقق لنا الأمر مع الطين. ولكن من يؤدي عمليات البناء هذه؟

3 . ب : عمليات البناء

نقع في المعجم على أسماء عدد من صُنّاع البناء: «البناة» (ويرد ذكرهم في المواد التالية: عتل، بني، عمل وغيرها)، و«الطيان» (ويرد ذكره في غير مادة: سبج، طين، ملط وغيرها) وغيرهما. كما نعثر على تسميات «الفَعَلَة» (وهم «قوم يستعملون الطين والحفر وما يشبه ذلك من العمل»)؛ أو «العَمَلَة» (وهم «الذين يعملون بأيديهم ضروباً من العمل حفراً وطيناً ونحوه»). كما نتعرف في المعجم على حِرَفِي يقف على رأس هؤلاء الصُنّاع، وهو «الراز» (وهو «رأس البنائين، وحرفته الريازة» في مادة «راز»)[5].

(5) يفيدنا الأب لويس شيخو في دراسة له بعنوان «ثلاث مقالات عربية في الآلات المنغمة»، (مجلة «المشرق»، سنة 1906، ص 18) عن وقوعه على مخطوط في «المدرسة الوطنية للروم الأرثوذكس» (بيروت)، يحوي على رسائل متفرقة، في ميادين مختلفة، منها: مقالة تشتمل على «أسماء المهندسين الذين عرفوا بالعراق وخراسان وما وراء النهر»، من دون أن نعرف مصيرها حتى اليوم. كما تفيدنا بعض المصادر عن اسماء بعض هؤلاء البنائين، مثل طلق الحنفي، الذي ساعد الرسول في بناء بعض المساجد؛ او عن بعض البنائين الفرس في مكة. كما قام بعض

كما يورد المعجم عدداً من الحرف المتصلة بالبناء[6]، مثل حفر الآبار (أبر)، أو عمل النجارين من نحت أو نجر (نحت، نجر، خشب وغيرها). إلى هذه الحرف والأعمال، نقع في المعجم على أعمال وحِرَف شديدة التعيين، مثل عمل قسمة الأراضي بين الناس، وهو عمل «القسّام» (قسم)؛ وعلى عملين آخرين متعالقين: واحد يتصل بالاستهداء إلى منابع المياه تحت الأرض وحفر القني، وهو «القِنْقِن»؛ والآخر هو عمل «المهندس» الذي «يقدر مجاري القنى، ومواضعها حيث يُحتفر» (هندس). ولكن بأية أدوات يتم العمل بهذه المواد؟

الدارسين المعاصرين، مثل حبيب زيات، بالتحقق من مشاركة عمال شاميين في بناء عدد من المساجد او في تزيينها: ففي دراسة «الفسيفساء وصناعتها قديماً من الروم الملكيين»، مجلة «المشرق»، سنة 53، تموز - أيلول 1937، صص 339 - 352، ينقض الكاتب، حسب تعبيره، «خرافة "روم القسطنطينية" واثبات صناعة الفسيفساء لروم دمشق» (ص 352)، ويورد نصاً للبكري: «كان أهل بيوتات يتبارون في البِيَع وزينتها. آل المنذر بالحيرة. وغسان بالشام. وبنو الحارث بن كعب بنجران. ويعتمدون ببنائهم المواضع الكثيرة الشجر والرياض والمياه. وكانوا يجعلون في حيطانها وسقوفها الفسافس والذهب. وكان على ذلك بنو الحارث الى أن أتى الله بالإسلام» (ص 345). كما يفيد فيها: «وكانت دواوين الخراج يومئذ وكل ما يتعلق بها من الأعمال والكتابات والحسابات انما تُدون بالرومية في أيام البيزنطيين. وكذلك كانت النقود رومية. وهو ما كان يقتضي لا محالة اختيار جمهور العمال من هؤلاء الروم البلديين الذين يحسنون الكتابة والحساب بالرومية. وبالطبع ان هؤلاء الكتاب كانوا لا يؤثرون احداً للقيام بالأشغال السلطانية على الصناع الذين يشاركونهم في المذهب لمعرفتهم اياهم بالحذق والإجادة في أكثر الفنون والصناعات منذ أيام البيزنطيين. ومنهم كان أكثر صناع الفسيفساء لا شك في قبة الصخرة ومسجد المدينة».

(6) من المواد المستخدمة في البناء، على ما تفيدنا بعض المصادر، الحجارة المثبتة بالمونة او باللبن، وكانت تكسى جدرانها بطبقة جصية، وكان يصل سمك بعض الجدران والأسوار لهذه المباني الى ما يقارب ثلاثين ذراعاً. ويذكر الهمداني، على سبيل المثال، ان الأسواق في أنحاء اليمن واليمامة كانت محصنة بأسوار ضخمة وسميكة، وعلى مداخلها أبواب من الحديد، ويحيط بهذه الأسواق خنادق لتأمين حمايتها، وبداخل هذه الأسواق آبار للشرب: الحسنين أحمد بن يعقوب الهمداني: «صفة جزيرة العرب»، تحقيق: محمد بن علي الأكوع الحوالي، الرياض، منشورات دار اليمامة، 1974، ص 304 - 305 .
كما يفيدنا السمهودي في «وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى»، ان طلق بن علي التميمي الحنفي كان يتقن عمل اللبن (الطين)، وان الرسول استعان به في بناء بعض المساجد: نور الدين علي ابن أحمد المصري السمهودي: «وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى»، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، 4 أجزاء، 1955، القاهرة، ص 1/ 333 - 334 . ويذكر أيضاً ان بناء مسجد الرسول كان «بالسميط» بداية، وهو لبنة بجوار او على لبنة، ثم بالسعيدة، اي لبنة ونصف الأخرى، ثم بالذكر والأنثى، اي لبنتان مختلفتان : م. ن.، ص 1/ 335 .

إذا كنا عرفنا أعلاه أن الطين ومتفرعاته في مواد البناء يؤلف مادة البناء الأساسية، فاننا سنجد بطبيعة الحال من الأدوات ما يناسب هذه المادة ومعالجتها وفق متطلبات البناء. يحيلنا المعجم في غير موضع إلى أدوات بعينها على أنها للتطيين، مثل «المسيعة» (وهي «خشبة مملسة يطين بها» في مادة «سيع»)، أو «المسحاة»، التي ترد في غير مادة لفظية («المعزقة: المسحاة» في مادة «عزق»)؛ و«عترة المسحاة»، (وهي «خشبتها التي تسمى يد المسحاة» في مادة «عتر»)، وهو ما يرد في مادة «سحو» («سحوت الطين بالمسحاة عن الأرض»). وهي أدوات لمعالجة الطين، ولرفعه عن الأرض، أو لعمليات التمليس وغيرها في معالجة الحيطان.

لا نتعرف على أشكال هذه الأدوات (فيما عدا تعيين يد المسحاة)، لكننا لا نجد المشكلة عينها عند التحقق من الأدوات الأخرى. هذا يصح خصوصاً في وصف الأدوات المصنوعة من الحديد: فالمعجم يقدم تعيينين للعتلة: «العتلة: حديدة كحد فأس عريضة ليست بمتعقفة الرأس كالفأس، ولكنها مستقيمة مع الخشبة (. . . .). وقال بعضهم: العتلة عصا من حديد ضخمة طويلة لها رأس مفلطح مثل قبيعة السيف (. . .)» (عتل). إن هذا الوصف المتباين، على الرغم من حمله تسمية واحدة، يقودنا الى ملاحظة وجود أداتين مختلفتين، ويعينها وصفها الأول على أنها «يُحفر بها الأرض والحيطان»، والوصف الثاني على أن «البناة يهدمون بها الحيطان».

إلى هذا، نقع على أدوات، صلبة هي الأخرى، لمعالجة الحيطان، الصلبة بدورها: فـ«المِعْزق: المَرُّ من الحديد ونحوه مما يُحفر به» (عزق)، وهو ما يترادف مع «المر» (مر). كما نعثر على أدوات تناسب البناء الحجري، وتقطيعه إلى أحجار مناسبة، كما نلقاها في تعريف «المنقار»: «حديدة كالفأس لها خلف مسلك مستدير تُقطع به الحجارة» (نقر). ونجد في المعجم أدوات أخرى، مثل «الكلبتين» أو «الكير»، وهي للحدادين حسب المعجم؛ وعلى أدوات مناسبة لعمل النجارين مما يدخل في عمليات البناء، مثل «الكوس» (وهي «خشبة مثلثة يقيس النجار بها تربيع الخشب وتدويره» في مادة «كوس») وغيره.

انتبهنا في عمل هذه الأدوات إلى معالجات بنائية، هي عمليات التشييد والتمليس والتطيين والتقويض والتهديم وغيرها، على أنها مخصوصة بـ«الفَعَلَة» و«العَمَلَة»، أي بالصُّنَّاع والبنائين. ولكن ما دور «الراز»، «رأس البنائين»؟ وما أدواته؟ لا نجد جواباً - للأسف! - عن هذا الجواب.

في المعجم أقوال عن أدوات أخرى، أو عن مقادير لقياس الأراضي وتعيين

مساحاتها؛ فيفيدنا عن «مقدارين» في قياس الأرض، من دون أن نتعرف على قياسهما الفعلي، وهما: «الفِجان»، وهو «مقدار لأهل الشام في أرضيهم» (فجن)، و«القفيز»، وهو «مقدار من مساحة الأرض» (قفز). إلا ان مواد أخرى تفيدنا عن قياسات أخرى اتخذت من الذراع الإنسانية قياساً في فرز المساحات وتعيينها: فـ«المِذْراع الذراع يُذرع به الأرض والثياب» (ذرع)، وهو الذي يبدو في صورة جلية في عمل الذراع الخاص بالأراضي، والذي يحتاج فيه لـ«الشاقول»، على ما يفيد تعريفه: «خشبة قدر ذراعين في الحبل، ثم يرزها الذراع في الأرض، وفي رأسها زج ويضبطها حتى يمد الحبل» (شقل). ولكن كيف يتم البناء؟ ما العمليات الداخلة فيه؟

يحدثنا المعجم عن عمليات عديدة تتراوح بين «تأسيس» البيت ورفعه وتشييده (قعد، كرس، وطد، شيد وغيرها) في حال الشروع بالبناء، و«التقوية» لتعزيز قواعده أو حيطانه أو دعمها (سمك، دعم، لحك، رس، وغيرها)، و«تقويضه» في حال التخلي عنه أو البناء محله (ردي، فصم، قوض، نقض وغيرها). يعين المعجم، إلى ذلك، عدداً من الأمور البنائية المتصلة بـ«عقد» (أو «طاق») البناء، أو بـ«ساف»ه، وذلك في المواد التالية: حنر، سوف، طوق، عقد وغيرها.

إلا أن هناك عمليات أخرى، من نوع مختلف، تؤدي عملاً «تحسينياً» في البناء، وهو ما ندرجه في قائمة البيت «المشيد»: في غير نبذة تعريفية ما يفيد عن عمليات بنائية، هي عمليات التطيين (سيع، مدر، مرد وغيرها)، والتكليس والتمليس (كلس، مرد وغيرها). كما نقع على عملية طلاء، كالجص للحيطان أو لبواطن القصور (كلس، شيد وغيرها)، حتى ان الخليل يشدد في قوله: «لا يكون القصر مشيداً حتى يجصص ويرفع»، كما لو أن الجص (أو «القرمد») لا يصيب كل أنواع البناء، بل «الرفيعة» منها، مثل القصور وخلافها. كيف لا، والمعجم يورد قولاً يُستفاد منه أنه «قد يُسمى الجص شيداً»، أي يربط بين البناء والطلاء. الى هذا، فاننا نتعرف في نبذات أخرى على أنواع أخرى من الطلاء، مثل الطين أو القير وخلافهما. هل نتمكن، بعد تبين هذه المجموعات الدلالية، من التعرف على ضرب (أو ضروب) البناء الحضري؟

3 . ج : طوار البناء

توصلنا بيسر، عند تعرضنا للبناء البدوي، إلى تعيين ضروب من البناء البدوي، ذلك أن المعجم يعينها في غير موضع، في صورة بينة، على أنها «أبنية الأعراب». لكن هذا التعيين لا يرد في الميدان الحضري (كما لا يعوض عنه الحديث عن «أهل المدينة» في مادة «أطم»)، كما لو أن الخليل يمتنع عن تعيين ما كان يعايشه، أي البديهي في

نظره، مثلما يمتنع في أحيان أخرى عن تعريف ما كان متداولاً في زمانه، مكتفياً بالقول أنه «معروف»: فـ«القنطرة» لا يُعرّفها، لا هي، ولا «الحانوت» (حنو) و«الحوض» (حوض)، ذلك أنها «معروفة». إلا أن امتناعه هذا يبقى محدوداً ـ لحسن الحظ!

ترد في المعجم، كما أسلفنا القول، استخدامات لغوية عديدة للبيت والمنزل والدار والمسكن والبناء في سياقات حضرية، من دون أن تشمل الخيمة أو الخباء. فهل تفيدنا هذه الاستخدامات في تعيين بيت أو بيوت، ما علمنا عنها شيئاً غير حيطانها وسقوفها إلا في ما ندر؟ تفيدنا إحدى النبذات التعريفية عن وجود حجرة على السطح (نجر)؛ ونبذة أخرى عن وجود دارين متصلين بسقيفة، وهي المعروفة بـ«الساباط» (وتعين «سقيفة بين دارين من تحتها طريق نافذ»، في مادة «سبط»)؛ ونبذة ثالثة عن وجود الكنيف أحياناً على السطح، الموصول «بقناة إلى الأرض» (كرس)؛ ونبذة أخيرة عن «المشكاة»، وهي «طويق صغير في حائط على مقدار كوة، إلا أنها غير نافذة» (شكو). ولكن ممّ يتألف البيت في «معالمه»، كما يسميها المعجم، أو في توزيعه أو تقطيعه الداخلي، كما نسمي ذلك في لغتنا اليوم؟

نقع على استخدامات عديدة للفظ «الغرفة»، وتعين في لغتنا، اليوم، المفردة البنائية في البيت. فما الغرفة؟ يورد المعجم عدداً من الألفاظ المُرادفة لها، وهي التالية: «المشربة» (شرب) و«البيت» (غرف) و«الكعبة» (كعب) و«العلية» (علو). إلا أنه لا يرفق هذه النبذات غالباً بتعريفات تسهّل عملية التعرف التي نقوم بها.

إن العودة إلى مادة «كعب» تفيد في الوقوف على عدد من السمات الدلالية الداخلة في تعيين الغرفة: «الكَعْب: العُظَيْم لكل ذي أربع، وكَعبُ الإنسان: ما أشرف فوق رُسْغِه عند قدمه، وكعب الفرس: عظم الوظيف، وعظم ناتئ من الساق من خلف. والكعبة: البيت الحرام، وكَعْبَتُه تربيعُ أعلاه. وأهلُ العراق يسمون البيت المربع: كعبة. وإنما قيل: كعبة البيت فأضيف إليه، لأن كعبته تربع أعلاه. (. . .). والكعبة: الغرفة».

نتحقق في هذه النبذة، بداية، من وجود أصل ممكن لاشتقاقاتها الدلالية: فالكعب يشير الى عظم الوقوف عند الانسان والحيوان، ويتوسع دلالياً ليعين البيت الواقف على قواعده. هل أعطت «الكعبة» (أي «البيت الحرام»)، لشكلها المربع، هذه النسبة التي تجمع بين البيت وأحد أشكاله؟ وهل انتهى الأمر إلى تسمية الغرفة في البيت بالكعبة بعد أن اتخذت الغرفة شكلاً مربعاً هي الأخرى؟

لا نقوى الإجابة عن هذه الأسئلة، مثل غيرها، التي يُخَلِّفها لنا تاريخ اللغة (وتاريخ

استعمالاتها البشري) المطمور، مكتفين بملاحظة معالم الاستدلال، آخذين في عين الاعتبار كون الدلالات ترتقي، أو تتعدل إذا جاز القول، من الحسي إلى التجريدي، ومن الطبيعي إلى الذهني. نورد معالم الاستدلال هذه بعد أن وقعنا على مثيلات لها في نبذات تعريفية أخرى تقيم التشارك الدلالي بين موقع بنائي والشأن الديني. ففي مادة «حجر» نقع على دلالات متصلة بالحرم (الديني) والمنع (الانساني) والحجب (لوجه المرأة)، وعلى دلالات أخرى متصلة بتعيين المواضع: فـ«الحِجْر: حطيم مكة، وهو المدار بالبيت كأنه حجرة»، و«حجارها (أي الحجرة): حائطها المحيط بها»، و«الحَجْرة: ناحية كل موضع قريباً منه»، و«حَجْرتا العسكر: جانباه من الميمنة والميسرة» وغيرها أيضاً.

التشارك الدلالي أكيد؛ كما تحققنا أيضاً من أن الغرفة (أو الحجرة) هي الموضع الذي تحيط به الحيطان، ويتخذ أحياناً شكلاً مربعاً. ولا يفيد المعجم غير ما ذكرناه عن الشكل المربع للبيت أو للغرفة، إلا أننا نجد فيه ما يشير إلى استخدام «الغرفة» بوصفها مفردة المواضع الداخلية أو الخارجية للبيت. فـ«العلية» هي «الغرفة» حسب المعجم، وهي تدل، على ما يوحي اسمها، على موضع مرتفع: هل تعين الغرفة على سطح البيت، كما نقول اليوم؟ هذا ما يوحي به أيضاً استخدام الغرفة لتعيين «بيت فوق بيت» في إحدى المواد؟ هل تشير هذه النبذة إلى غرفة وحسب فوق بيت (وهي «الانجار» في اللغة اليمانية، حسب المعجم، التي تعين «الحجرة التي على السطح»)، أم إلى بيت (أو طابق، حسب لغتنا اليوم) فوق آخر، خاصة وأن الطبري يفيدنا، على سبيل المثال، أن دار أبي أيوب الأنصاري التي نزل بها الرسول محمد ذات طابقين، فنزل الرسول في طابق، وسكن أبو أيوب في الطابق الثاني[7]؟ نثير السؤال، لكننا ننتبه، في نهاية

---

(7) وردت في عدد من المصادر أخبار عن «منازل» الرسول، مثل هذه القبة من أدم: «ولما أشرف رسول الله صلى الله عليه وسلم على أذاخِر فنظر بيوت مكة، وقف فحمد الله وأثنى عليه، ونظر الى موضع قبته فقال: هذا منزلنا يا جابر، حيث تقاسمت علينا قريش في كفرها! وكان أبو رافع قد ضرب لرسول الله صلى الله عليه وسلم بالحَجون قبة من أدم، فأقبل حتى انتهى الى القبة، في يوم الجمعة لعشر بقين من رمضان، وقيل لثلاث عشرة من رمضان. فمضى الزبير بن العوام برايته حتى رَكَزَها عند قبة رسول الله. وكان معه أُم سلمة وميمونة رضي الله عنهما. وقيل: يا رسول الله! ألا تنزل منزلك من الشِّعْب؟ فقال: وهل ترك لنا عَقيل منزلاً؟ وكان عقيل بن أبي طالب قد باع منزل رسول الله صلى الله عليه وسلم ومنزلَ أخوته، والرجالُ والنساءُ بمكة. فقيل: يا رسول الله! فانزلْ في بعض بيوت مكة في غير منازلك! فقال: لا أدخل البيوت. فلم يزل مضطرباً (أي ضارباً قبته) بالحجون لم يدخل بيتاً، وكان يأتي المسجد من الحجون لكل

المطاف، إلى أن «الغرفة» إذا عينت البيت عموماً، فانها عينت أيضاً مفردته البنائية ومواضع داخلية فيه أيضاً، مثل تعيين المعجم لـ«المشربة»: «الغرفة، وهي عند العامة: المشربة التي تكون في صفة» (شرب).

مواد تشير إلى الغرفة، وإلى حيطان البيت، كما يشير غيرها الى «السقف» الذي يعلو أو «يُغَمّي» البيت (سبط، أجر، سطح، غمي، نجر وغيرها): السقف يعين البيت البدوي أساساً، ولا سيما الخيمة، والبيت الحضري أيضاً. نقع في المعجم على استخدام لغوي لـ«السطح» يفيد السقف، وللبيت الحضري فقط: فـ «ظهر» البيت يُسمى سطحاً «إذا كان مستوياً»، وهو ما تتيحه عمليات البناء الحضري، لا غيرها.

ويرد السطح في نبذات تعريفية أخرى، ويفيدنا في التعرف على ما يلحق بالبيت، وهو الظلة والمظلة، و«هما مما يُسْتَظَلُّ به من الشمس». كما يحدثنا المعجم عن ظلة، هي «السعن»، يتخذونها فوق السطوح «من أجل ندى الومدة»، أي للاتقاء من «ندى يجيء في صميم الحر من قبل البحر، ويقع على الناس ليلاً» (سعن). سقوف أخرى، إذن، وللتخفيف من الحرارة الشديدة، خاصة وأن الخليل ينسب نوعاً من هذه المظلات لبلاد مخصوصة: «السعن» لأهل عُمان، المعروفة بطقسها الحار. كما يعلمنا عن وجود عادة، بل عن أداة توضع على السطوح، ومخصوصة ببلد آخر، هو البصرة، وهي أداة «السفيقة» التي يعرفها بوصفها «خشبة عريضة، دقيقة طويلة، تُلف عليها البواري (أي الحصائر المنسوجة من القصب) فوق سطوح أهل البصرة» (سفق). ويزيد الخليل على قوله هذا التأكيد التالي: «هكذا رأيتهم يسمونها». إلى هذا، فان المعجم يتحدث عن نمط آخر من المظلات: «العريش»، وهو «ما يُسْتظل به»، ويزيد توضيحاً إذ يجعل العرائش التي تُمد على الأبنية مظلات هي الأخرى، مثلما نعرفها في أيامنا هذه، ويستشهد ببيت للخنساء:

كان أبو حسان عرشاً خوى مما بناه الدهر دانٍ ظليل» (عرش).

إلى هذا فان المعجم يضم عدداً واسعاً من الاستعمالات اللغوية الدالة على الباب ومتفرقاته في المواد التالية: بوب، عنك، عرض، عضد، رتج، صرع، زلج، زلق،

صلاة»: «إمتاع الأسماع بما للرسول من الأنباء والأموال والحفدة والمتاع» للمقريزي تقي الدين أحمد بن علي، صححه وشرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1941، ص 1/ 380 - 381.

علق، غلق، قلد، لز، نجر، نجف، سد، سكف، عتب، وغيرها. وغير مادة تشير إلى الباب تحديداً في صورة ترادفية: فالترعة هي الباب أو العنك في لغة اليمن واللجاف أيضاً. كما ترد ألفاظ عديدة تشير إلى فقرات الباب، من أعلاه إلى أسفله مروراً بما يقع أمامه. فـ«السدة» تقع «أمام باب الدار»، أما «الأسكفة» فهي «عتبة الباب»؛ ويطلق المعجم على الخشبة «التي هي مساك العضادتين من فوق» اسم «عارضة البيت»، ويسمي العضادتين المذكورتين بوصفهما «ما كان عليهما يطبق الباب إذا أُصْفِق».

أما الباب نفسه فيتألف من «مصراعين»، وهما «بابان منصوبان ينضمان جميعاً مدخلهما في الوسط من المصراعين»، وهي صورة الباب ذي الدرفتين في أيامنا. كما يعين المعجم الخشبة التي تدور عليها «رجل الباب»، وهي «النَّجران»، أو الخشبة التي «يُلز بها الباب»، وهي لزازه أو نجافه أو غاره أيضاً، أي التي يُشد بها الباب. إلى هذا فان المعجم يفيدنا عما يجعل الباب مفتوحاً أو مغلوقاً، وذلك بواسطة المفتاح (وهو «الاقليد» باللغة اليمانية، حسب المعجم) أو غيره، وهي الألفاظ التالية: المزلاج، والزلاج، والمزلاق، والمعلاق، والمغلاق، والمرتاج وغيرها. كما يفيدنا أن «المعلاق» يفتح من غير المفتاح، بخلاف «المغلاق». أو يدلنا على عمليات خاصة بالباب لصبه أو لتركيبه: فـ«السك: تضبيبك الباب والخشب بالحديد» (سك)؛ و«تعليق الباب: نصبه وتركيبه» (علق). ولكن ماذا عن «حريم الدار»، أي «ما أضيف إليها من حقوقها ومرافقها» (حرم)؟ ما المرافق هذه؟

يتحدث المعجم عنها عندما يشير في مادة (رفق) إلى «مرفق الدار من المغتسل والكنيف ونحوه»: أين يقع الكنيف والمغتسل؟ تفيدنا إحدى النبذات التعريفية عن «الكرياس»، و«يكون على السطح بقناة إلى الأرض» (كرس). هذا ما يقوله المعجم، فيما يورد الخليل تفسيراً للكنيف مستقى من أحد معانيه، وهو «الاستتار»: «واشتقاق الكنيف كأنه كُنِفَ في أستر النواحي» (كنف). كما يعين المعجم «المِرْبَد» في أحد معانيه بوصفه «شبه حجرة في كل دار مما يلي المرافق بمنزلة الدار المستديرة، ومثل المتوضأ وبئر الماء» (ربد)، ولكن من دون أن يعيننا على تبين كاف له.

هذا ما يمكن أن نقوله أيضاً عن «الباحة»، و«العرصة»، و«الساحة»، و«الحرصة»، و«الفناء» وغيرها مما تطرقنا إليه في الميدان البدوي، إذ اننا نقع على استعمالاتها السياقية، بوصفها «وسط» الدار أو «سعة» أمامه، من دون أن نتمكن من نسبتها إلى ميدان بعينه. يتحدث المعجم عن «خلال الدار»، ويعين «ما حوالى جدرها، وما بين بيوتها»، (خل)، ولكن من دون أن يمدنا بمعطيات أخرى عن المرافق، أو عن الساحات

المحيطة بها. هل نقع في المقابل على ما يفيدنا عن شكل البيوت مجتمعة، أي ما يوازي الحي أو المحلة في الميدان البدوي؟

يسوق المعجم لفظاً شديد الحمولة الدلالية، هو «الطوار»، ويعينه على هذه الصورة: «ما كان على حذو الشيء أو بحذائه. يُقال: هذه الدار على طوار هذه الدار، أي: حائطها متصل بحائطها على نسق واحد» (طور). إذا كنا نشكو أحياناً من عدم وجود تبلور دلالي ناجز في بعض النبذات التعريفية، فان شكوانا تسقط أمام التعريف الذي أوردناه. فـ«الطوار» يقوم على سمتين دلاليتين، هما: «التتابع» و«التشابه»، وهو ما يتحقق في دلالات «الحذاء»، أي بين ما هو بحذاء الشيء، أي إلى جانبه، وبين ما هو على حذوه، أي مثله.

نتحقق في صورة أوفى من هذه المعاني إذا أوردنا تعريف المادة (حذو): «حَذَوْتُ له نعلاً، إذا قطعتها على مثال. واحتذأته واحتذيت على مثاله، أي: اقتديت به. وحاذيته: صِرْتُ بحذائه». ينطلق هذا التعريف من وضع القدم في الحذاء إلى صورة مادية، هي طبق الأصل (النعل المطابق)، وصولاً إلى صورة تجريدية، هي فكرة المثال وما تطلبه من اقتداء. ما يعنينا من هذين التعريفين هو الوقوف على هذه الصلات الدلالية المتبلورة بين «الشيء» (أو «القطعة») و«النسق» (أي التوالي التكراري والاقتدائي)، وهي صلات تقع في صلب العملية الجمالية، ومنها العملية العمرانية في ما نسميه في لغة اليوم بالطراز والأسلوب والنموذج والعينة (وهو ما سنعود إليه لاحقاً). إلى هذا فان تعريف الخليل للطوار يعين لنا شيئاً مما يورده على أنه «نسق» الدار، وهو أن يكون حائط الدار متصلاً بحائط غيرها «على نسق واحد».

إذا كان هذا التعريف غنياً في دلالاته الجمالية، أو الوصفية المادية، فاننا لا نجد الكثير من التعريفات عن كيفيات اتصال الدور بعضها ببعض، أي عن شكلها العمراني العام: يفيدنا المعجم عن منزل «شارع»، إذا كان قد «شرع على طريق نافذ» (شرع)، وعن «دار غامضة»، وهي «غير شارعة» (غمض). كما يعين أحياناً اتصال الدور بعضها ببعض: «رصصتُ البنيان رصاً إذا ضممت بعضه إلى بعض» (رص)، أو أن «هذه الدار لزيقة هذه وبلزقها» (لزق). كما تشير إحدى النبذات إلى اتصال دارين بينهما، بواسطة «الساباط»، وهو «سقيفة بين دارين من تحتها طريق نافذ» (سبط).

3 . د : ضروب البناء الحضري

انتهينا بعد هذا العرض إلى التعرف على البيت الحضري في مواده وعملياته وأدواته

ومعالمه ومرافقه، وإلى بُناته وصناعه أيضاً، ولكن من دون أن نتوقف عند ضروب البيوت، المفردة والجماعية. ماذا عن البيت الفردي؟

كان التوصل إلى تعيين الخباء والخيمة والمحلة (في الميدان البدوي) ميسراً، بخلاف ما هو عليه الحال في الميدان الحضري. يصعب علينا الوصول الى معرفة عينة عنه، فيما خلا إشارة في مادة «سكن»: «السكنى: إنزالك إنساناً منزلاً بلا كراء». لم نقع على هذه السمة الدلالية (الكراء) حتى الآن في عرضنا، وتشير إلى أمر ما لحظناه بعد: إمكان إقامة في بيت لقاء مبلغ من المال، وفق سعر واتفاق. يفيد المعجم أن الكراء «أجر المُستأجر من دار»، ويتبعه بالقول: «أكراني داره يُكري إكراء». فماذا عن البيت المفرد، أي عن وحدة البناء، من دون مجموعه؟

في المعجم نبذات عن بيوت عديدة، مثل «الحرس»، وهو «الأصم من البنيان» (حرس)؛ و«الصرح»، وهو «بيت منفرد يُبْنى طويلاً في السماء» (صرح). البيت الأول بيت متين، والثاني بيت على حدة، مبني من المواد الصلبة من دون شك لكي يكون قابلاً للارتفاع طويلاً في السماء، بالإضافة إلى كونه ضخماً، أي واسعاً. ما هذا البيت؟ لا نحسن جواباً عن هذا السؤال، ولا يورد إبن فارس في «مقاييس اللغة» (م. س.، ص 3/ 349) شيئاً يزيد عما قاله الخليل في تعريفاته. أهو قَصْر؟ يُنكر إبن دريد ذلك، ويعده في باب الخطأ (م. س.، ص 1/ 514). ماذا لو نتعرف على ضروب أخرى من البيوت، خصوصاً وأن الصفات هذه سنلقاها في غيره؟

نقع في المعجم على عدد من الألفاظ التي ترادف القصر، فنقوى على جمعها في مجموعة دلالية، وهي الألفاظ التالية: القصر، المجدل، الجوسق، الفدن، العقر، الدسكرة وغيرها. هل نتوصل، انطلاقاً من هذه النبذات التعريفية، إلى تعيين عدد من السمات الدلالية المؤلفة للقصر؟

يكتفي الخليل غالباً بذكر الترادف وحسب من دون معطيات أخرى، فيفيدنا أن «الجوسق» قصر، مع ذكر أنه «دخيل»، من دون أية إضافة أخرى. ونلقاه في النبذات الأخرى يُتبع الاسم بصفة هي «الضخم»، أو «المنيف» أو «المشيد». فماذا عن الصفات هذه؟ إذا كان «الضخم» يعين «العظيم من كل شيء» (ضخم)، فان «المنيف» يشير في المعجم إلى «الطويل في ارتفاع» (نيف)، أما «المشيد» فقد تعرضنا له سابقاً، ويعين البناء المبني بالشيد، كما يشدد الخليل على أنه «لا يكون القصر مشيداً حتى يجصص ويرفع». ويذكر أيضاً أنه «قد يسمى الجص شيداً»، مستشهداً ببيت للشماخ (شيد). بما تفيدنا هذه التعيينات في التعرف الدلالي على القصر؟ إنها تطلب في تعييناتها: البناء

العالي والمرتفع، وهو ما يرد في وصف المعجم: «قصر مشرف، وكل شيء طال فهو مشرف» (شرف). كما تطلب أيضاً في القصر العظمة، وأن تكون حيطانه مطلية بالجص. وهي تعيينات تشدد على توافر صفات مزيدة، عما هي عليه البيوت العادية.

أما تعريف «الصرح» فيفيد انه بناء «منفرد»، وقد يكون مبعث هذا التعيين قائماً في تعريف آخر نقع عليه في مادة «برج»، ويفيد أن البيوت التي «تُبنى على أركان القصر» تُسمى «البرج». ويوضح هذا التعريف أن القصر ليس بناء منفرداً، بل تقوم على أركانه بيوت أخرى، هي البرج. ونقع في تعريفين آخرين على ما يدلنا على ارتباط أنواع من القصور ببيوت محيطة بها: فـ«الدسكرة: بناء شبه قصر» (دسكر)، و«العقر: قصر يكون معتمداً لأهل القرية يلجأون إليه» (عقر). ونستدل أيضاً من هذين التعريفين إلى أن «الدساكر» تكون للملوك، وأن «العقر» ملجأ القرية.

أي أننا ننتقل من البيت المفرد إلى بيت للقوم، حول ملكهم أو لأهل قرية بعينها. وهو انتقال من البيت العائلي «العادي»، إلى البيت العائلي «الممتاز»، ومن البيت كوظيفة سكنية إلى نوع آخر منه يفيد وظيفة جمعية لمجمل القوم (الاحتماء فيه). إلا أن هذه التبينات الأولى لأشكال ووظائف بنائية جديدة تدعونا من الآن وصاعداً إلى دراسة أمر الحلول في المكان لا على أنه «إقامة» أو «سَكَن» أو «استقرار» وحسب (بما تقتضيه من مواد وأشكال بنائية صلبة غير معدة للنقل)، بل بوصفه اجتماعاً مستقراً، له أشكال بنائية جديدة وصيغ وظائفية لم نعهدها حتى الآن في عرضنا. فنحن ننتقل، مع أشكال القصور وأنواعها، إلى نوع جديد من البيوت، أو من الإقامات السكنية، لا تقيم فيها أفراد العائلة وحسب، بل عدد آخر معهم، من غير عائلتهم؛ وتتصل بين مجموع المقيمين في هذه المساحات السكنية الجديدة علاقات عمل (بين مالك القصر ومستخدميه) أو علاقات ولاء وخدمة (بين الملك وخدمه وحاشيته).

ننتقل إلى بناء مركب على المستوي البنائي (أي عدة بيوت في البيت الواحد)، وإلى بناء إنساني مركب هو الآخر: فنحن أمام بيت عائلي مفرد إلا أنه يضم أيضاً أفراداً آخرين يعملون فيه ويقيمون، ولكن من دون أن تربطهم بالمالك صلات عائلية (مثل إقامة الأقرباء) أو أنسانية (مثل إقامة الأصدقاء أو الضيوف) بالضرورة، بل صلات عمل، على أن يشمل نطاق عملهم البيت نفسه.

إذا كان علينا الانتباه إلى هذه الحالة البنائية الجديدة، أي «القصر» وأنواعه[8]، فان

---

(8) وردت في عدد من المصادر أخبار عن شروع عدد من قادة المسلمين ببناء القصور، وخصوصاً

المعجم يدعونا إلى معرفة حالات اجتماع مستقر، يلتقي فيها أفراد العائلة أو القبيلة أو أكثر من ذلك، في مساحة بنائية سكنية واحدة، تشبه أو تماثل ما عرفناه مع الحي والمحلة في الميدان البدوي. فما الأنواع هذه؟

3 . هـ : مواضع للعمل والديانة

تبينا عند دراسة «القصر» اشتماله على سمتين دلاليتين: سمة سكنية مزدوجة (عائلية وغير عائلية)، وسمة اقتصادية مزدوجة أيضاً، تعين مالك البيت من جهة والمستخدمين من جهة ثانية. وإذا كانت السمة الأولى تشير لأول مرة في بحثنا إلى عيش دائم لخليط اجتماعي (ما لا نجده في استقبال الأعراب لـ«الضيف» في «الثوي» كما يسمونه)، فان

منذ عهد عثمان بن عفان. لم يكن الثراء معروفاً في عهد عمر، على ما يلحظ المسعودي، بخلاف ما جرى في عصر عثمان، إذ شرع هو نفسه («مروج الذهب ومعادن الجوهر»، مجلدان، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، 1989، ص 4/ 253) باتخاذ القصور وبنائها بالآجر والجص واتخاذ أبوابها من الساج؛ وما لبث أن تبعه أعيان المدينة مثل سعد بن أبي وقاص وطلحة والمقداد وعبد الرحمن بن عوف. وقيل عن سعد انه ابتنى داراً بالعقيق، رفع سمكها، ووسّع فضاءها، وجعل على أعلاها شرفات؛ وعن طلحة أنه ابتنى له داراً بالجص والآجر والساج؛ أما المقداد فكانت داره بالموضع المعروف بالجرف على أميال من المدينة، وجعل على أعلاها شرفات، وصيرها مجصصة الظاهر والباطن؛ كما بنى عبد الرحمن بن عوف له داراً كبيرة. («مروج الذهب . . .»، ص 4/ 254 وما بعدها).

وكان التأثير الفارسي بيناً في هذا الشأن، وهو ما نعرفه في أخبار الخليفة عمر بن الخطاب: فلقد كره عمر الفرس، ولم يحب لأمته شيئاً من ترفهم، فأمر بأن يحرق قصر سعد بن أبي وقاص في الكوفة، وكان قد بناه المسلمون على غرار طاقَي كسرى في المدائن (ورد في كتاب هنري جورج فارمر: «تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي»، ترجمة: جرجيس فتح الله المحامي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت.، ص 97 - 98).

ونعرف، من ناحية أخرى، أن معاوية بنى لنفسه في مكة دوراً يقال لها «الرُقُط» لاختلاف ألوانها، وبناها فرسٌ من العراق بالجص والآجر («أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار» لأبي الوليد محمد بن عبد الله بن أحمد الأزرقي، تحقيق: رشدي الصالح ملحس، جزءان، دار الأندلس، مطابع ماتيو كرومور، مدريد، 1385 هـ .، ص 1/ 449). وأن حويطب بن عبد العزى باع داره بأربعين ألف دينار؛ وان آل عقبة بن الأزرق باعوا قسماً من دارهم، وكانت لاصقة بالمسجد الحرام، ببضعة عشر ألف دينار (الأزرقي، ص 2/ 70). ونعلم ان أثرياء مكة ووجهاءها عاشوا في بيوت حسنة مريحة، مجصصة ومزخرفة، فرشوها بالبسط وبالأثاث الحسن، ووضعوا على أبوابها الستور المصورة الموشاة، وحلّى بعضهم جدر بيته بالصور والنقوش وبالتماثيل (راجع: «جامع الأصول» ص 5/ 448 وما بعدها، الباب السابع في الصور والنقوش والستور، **ذم المصورين**)؛ وانهم استعملوا الأواني المصنوعة من الذهب والفضة والنفائس المستوردة من الخارج.

السمة الثانية تحدد هذا المكان بوصفه «مكان عمل» (وإقامة أيضاً) لفئة من ساكنيه. فماذا عن مواضع العمل في الميدان الحضري تبعاً للمعجم؟

لا نجد، بداية، في المعجم ما يدل صراحة على تسمية معينة خاصة بهذا الموضع، فهو يشير إليها على أنها بيوت أو مواضع أو أمكنة من دون تخصيص آخر: فـ«المعرض» هو «المكان الذي يُعرض فيه الشيء» (عرض)؛ و«الطراز: الموضع الذي تُنسج فيه الثياب الجياد» (طرز)؛ و«المصبغ: المكان الذي يصبغ فيه» (صبغ). إلى هذا، يتحدث المعجم عن «الدكان» في مادة «دكن»، وعن «الحانوت» في مادة «حنو» من دون شروحات تساعدنا في تعيين هذين الموضعين الخاصين. كما نقع في مادة «قفر» على «بيت العطارين»[9] من دون أن نعلم مزيداً عنه. هذا ما يمكن قوله عن «السوق» أيضاً، إذ يرد ذكره في غير مادة لفظية من دون أن يفيدنا الكثير: فـ« السوق موضع البياعات» (سوق)، ويرد أيضاً في مادة «سعر»؛ ونقع عليه في النبذة التالية: «سوق بائرة، أي: كاسدة» (بور). تعييناتُ أمكنة وحسب من دون أن نتبين شكلها، أو موقعها أو وظيفتها، ألا أننا نتحقق فيها من سمة دلالية جديدة تعين المكان على أنه موضع للعمل؛ وهو أمر لم نلحظه حتى الآن في بحثنا، حيث ان أسماء المواضع كانت معينة على أنها مواضع إقامة وحسب.

في المعجم أيضاً قائمة من أسماء المواضع غير الخاصة بالإقامة أو العمل، وتؤدي وظائف اجتماعية متعددة، منها: «السجن»، وهو «البيت الذي يحبس فيه السجين» (سجن) أو «الحبس» (حبس) وغيرهما من المباني الاجتماعية. كما يشير المعجم إلى أمكنة الاجتماع العامة، مثل «النادي» في اشارة تفصيلية لـ«دار الندوة» في مكة؛ أو إلى مِربد البصرة (أو المدينة)، وهو «متسع (. . .) كان موقف العرب ومتحدثهم» (ربد)؛ أو إلى أمكنة نزول المسافرين، أي «الفندق»، وهو «خان من هذه الخانات التي ينزل بها الناس في الطرق والمدائن، بلغة الشام» (فندق).

غير أن القسم الأوسع من هذه المباني يلبي وظيفة دينية، طقوسية، مثل: «المسجد» (سجد)، أو «المسجد الجامع» (جمع)، أو «المقصورة»، «حيث يقوم الإمام في المسجد» (قصر)، وترد في لغة العامة في لفظ «المحراب» (حرب). إلى هذا

---

(9) تفيدنا كتب التاريخ، ومنها كتاب «الأغاني»، عن وجود حوانيت للعطر والطيب في مكة في العصر الأموي، وعن حوانيت الثياب العدنية واليمنية والهروية.

يتحدث المعجم عن «الكعبة»[10] و«البيت الحرام»، كما يورد أخباراً عن بناء بعض المساجد[11]، مثل مسجد للرسول (ربد)، أو المسجد الذي بناه الملك الدقيوس على

---

(10) في عدد من المصادر أخبار عن «بنيان الكعبة»، كما في «السيرة النبوية» لابن هشام، (4 أجزاء، تحقيق: مصطفى السقا وابراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، دار القلم بيروت، د. ت.، صص 1/204 - 211): «وكانت الكعبة على عهد رسول الله - صلعم - ثماني عشرة ذراعاً، وكانت تُكسى القباطي، ثم كُسيت البرود، وأول من كساها الديباج الحجاج بن يوسف» (ص 211).

ونجد في كتاب «الأصنام» المروية التاريخية التالية: «قال هشام بن محمد: وكان أبرهة الأشرم قد بنى بصنعاء كنيسة، سماها القليس، بالرخام وجيد الخشب المذهب، وكتب الى ملك الحبشة: «إني قد بنيتُ لك كنيسة لم يبنِ مثلها أحدٌ قط، ولستُ تاركاً العربَ حتى أصرفَ حَجَّهم عن بيتهم الذي يحجونه إليه» فبلغ ذلك بعض نسأة الشهور، فبعث رجلين من قومه وأمرهما أن يخرجا حتى يتغوطا فيه، ففعلا، فلما بلغه ذلك غضب وقال: من اجترأ على هذا؟ فقيل: بعضُ أهل الكعبة، فغضب وخرج بالفيل والحبشة فكان من أمره ما كان» (الكلبي: «كتاب الأصنام»، تحقيق: د. محمد عبد القادر أحمد وأحمد محمد عبيد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1993، ص 59).

وفي كتاب الأزرقي معلومات واسعة وتفصيلية عن «بنيان» عدد من المباني الاسلامية، في العهد الإسلامي الأول، كما في ماضيها القريب، ما يقدم شهادة غنية عن الفترة المشمولة بدراستنا. هكذا نتعرف على تاريخ «قصصي» عن بناء الكعبة منذ التاريخ البعيد، «قبل خلق آدم» (صص 1/ 32 - 34)، أو عن بناء آدم لها (ص 1/ 36 - 43)، أو عن بناء ولد آدم للبيت الحرام (ص 1/ 51)، وعن بناء إبراهيم للكعبة (ص 1/ 58 - 66)، ما يجعلها عشر مرات: بناية الملائكة، بناية آدم، بناية شيت، بناية ابراهيم واسماعيل، بناية العمالقة، بناية جرهم، بناية قصي، بناية قريش، بناية ابن الزبير وبناية الحجاج. وهي عمليات توسعة وزخرفة غالباً في البنايتين الأخيرتين، في ولاية عبد الله بن الزبير، الذي «اشترى دوراً من الناس وأدخلها في المسجد» (ص 2/ 69 - 70). أو عمل الوليد بن عبد الملك، الذي كان «إذا عمل المساجد زخرفها»، وقد كان «أول من نقل إليه أساطين الرخام فعمله بطاق واحد بأساطين الرخام وسقفه بالساج المزخرف وجعل على رؤوس الأساطين الذهب على صفايح الشبه من الصفر» (ص2/ 71 - 72). أو ما عمله أمير المؤمنين جعفر وغيرهم.

(11) في عدد من المصادر أخبار متصلة ببناء المساجد، ولا سيما في عهد الرسول، إذ قام والصحابة ببناء المساجد الأولى: الرسول اختار موضع البناء وخططه ايضاً، كما استعان ايضاً بذوي الخبرة، مثل طلق بن علي التميمي الحنفي الذي اتقن عمل اللبن (الطين): نور الدين علي بن أحمد المصري السمهودي: «وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى»، ص 333 -334. يمكن العودة الى عدد من الكتب الحديثة لمزيد من المعلومات عن بدايات بناء المساجد، منها:

- «العمارة في صدر الاسلام»: د. كمال الدين سامح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991، القاهرة؛

=

أصحاب أهل الكهف (دقس)؛ كما يرد ذكر «منارة المؤذن» (نور) و«المئذنة» أيضاً (أذن). ويتعرض المعجم أيضاً إلى أمكنة دينية خاصة بالمسيحيين، مثل «صومعة الراهب»، وهي «منارته يترهب فيها» (صمع)؛ أو «القوس»، وهو «رأس الصومعة» (قوس)؛ أو «الكنيسة» و«البيعة»؛ أو «محاريب بني إسرائيل» (حرب). غير ان هذه التعيينات لا تعيننا في الوقوف على الهيئات والأشكال البنائية لمواضع العبادة هذه.

تناولنا، منذ بداية هذا الفصل، مواضع الإقامة الإنسانية من دون أن نعينها إلا في صورة ضمنية على أنها للأحياء. ذلك أن المعجم يعرِّف بمواضع أخرى، على أنها للأموات تحديداً من البشر، ومنها ما يقع على الأرض، مثل: «القبر» و«الضريح» وخلافهما، أو في السماء، مثل «الضُّرَّاح»، وهو «بيت في السماء» (ضرح).

كما أن هناك من المباني أو من العمليات البنائية ما يفيد التنقل بين البلدان أو بين المساحات المسكونة المختلفة في صورة ميسرة وسريعة ومنسقة. فـ «الميل» منار، أي بناء «يُبنى للمسافر في أنشاز الأرض وأشرافها» (ميل)، يستهدى به للتنقل بين البلدان. أما في البلدان نفسها فيتحدث المعجم عن «القنطرة» (قنطر) و«الجسر» (جسر)، أي عما «يُعبر عليه»؛ أو عن «النفق»، وهو «سرب في الأرض له مخلص إلى مكان» (نفق)؛ أو عن «القناة»، وهي «كظيمة تُحفر تحت الأرض لمجرى ماء الأنباط» (قنو). كما يستفيض المعجم في الحديث عن «الطرق» وأشكالها وأدوارها. فما الطريق؟

= – «الفن العربي الاسلامي في بداية تكونه»: د. عفيف بهنسي، دار الفكر المعاصر – بيروت (لبنان)، ودار الفكر – دمشق (سوريا)، 1983؛
– «مساجد في السيرة النبوية»: د. سعاد ماهر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، القاهرة، وغيرها.
كما نجد في عدد من الأوصاف التاريخية أخباراً عما كانت عليه زينة المساجد: ذكر المقدسي في كتاب «أحسن التقاسيم» أن جدران المسجد الأموي كانت مكسوة في دمشق بالرخام المجزع الى قامتين، ثم بالفسيفساء الملونة المذهبة الى الشقف، وفيها صور أشجار وأمصار وكتابات (ص 157). كما يضيف: «ولا نعلم إن كانت هذه الصور من عمل العرب (. . .)، أم من عمل صناع الروم الذين استعان بهم الوليد بن عبد الملك عند بناء المسجد؟» (ورد في: «التصوير عند العرب»، أحمد تيمور باشا، أخرجه وزاد عليه الدراسات الفنية والتعليقات: د. زكي محمد حسن، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1942، ص 4). أما الدكتور حسن فيعلق في الكتاب نفسه: «أكبر الظن أن معظم الفسيفساء في الجامع الأموي بدمشق وفي قبة الصخرة من صناعة عمال سوريين بوجه عام، وليست من آثار عمال بيزنطيين» (ص 141)؛ وقد يكون العمال سوريين، على الرغم من عدم وجود أدلة مؤكدة أو نافية في هذا المجال، إلا أن الأكيد أن نسق الزخرفة الجدارية بيزنطي الأسلوب.

تعين الطريق «كل أخدود من أرض» (طرق)، وترد في تعريفات ترادفية عديدة، فهي: «الامام» (أمم) و«الجادة» (جد) و«المَسْلك» (سلك) وغيرها. كما أن عدداً آخر من التعريفات يفيدنا في التعرف على الطريق في صورة أوضح: منها «الزقاق»، وهو طريق «ضيق نافذ أو غير نافذ» (زق)؛ و«السكة»، وهي «أوسع من الزقاق» (سك). كما يعين المعجم عدداً من الطرق على أنها «واضحة»، وهي: «النجد» (نجد) و«نهج» (نهج)، ما يعني أنها «واسعة» أيضاً. ويأتي هذا التعيين بخلاف تعيين آخر يشير إلى الطريق غير الواضح، أو «المستحير»، وهو «الذي يأخذ في عرض مفازة لا يدري أين منفذه» (حير).

إلى هذا، يعرِّف المعجم بالطرقات تبعاً لاتصال الناس بها، أي بأغراضها الاجتماعية: فالطريق مشترك، أي أن «الناس فيه شركاء» (شرك)، ولا يخص بالتالي قوماً دون قوم. هذا ما نقع عليه في الطريق «النافذ»: «يجوزه كل أحد ليس بين قوم خاص دون العامة» (نفذ)؛ أو في لفظ يرادفه في مادة «عبد»، هو لفظ «الطريق المعبد»، الذي يعين «كل طريق يكثر فيه المختلفة»؛ أو في «قارعة الطريق الواضح» وهي «المحجة» (حج)؛ أو في «الخوخة»، وهي «مفترق بين بيتين أو دارين لم ينصب عليهما باب بلغة أهل الحجاز» (خوخ). ولكن ماذا عن التجمعات السكنية التي تصل بينها هذه الطرق؟

توقفنا عند دراستنا للقصور أمام أشكال اجتماع عمراني يجمع بيوتاً حول بناء لمَلِكِها، كما في «الدسكرة»، أو «العقر» (وهو ملجأ «أهل القرية»). فمن هم هؤلاء؟ ما الذي يجمع بينهم فيعينهم على أنهم أهل نطاق عمراني واحد؟ لا يتحدث المعجم عن القرية في صورة صريحة إلا في معرض تفسيره للآية القرآنية: ﴿وتلك القرى أهلكناهم﴾ (الكهف، 59)، فيقول ان القرى المعنية هي «الكور والأمصار والمدائن» (كور). إلا أن هذا التعريف يجمع الدلالات حيث نحتاج إلى التمييز (ولا سيما بين الكور والأمصار والمدائن). غير ان المعجم يشير أيضاً في سياق هذه النبذة إلى العبارة التالية: «ما زلتُ أستقري هذه الأرض قرية قرية»، ما مفاده أن الأرض تتألف من القرى، أو من تجمعات سكنية يطلقون عليها اسم «القرية». هل يعني هذا أن اللقب الذي فازت به مكة، وهو «أم القرى»، الذي يورده المعجم، يعود إلى قدمها بالنسبة إلى غيرها من القرى في الجزيرة، وإلى تقديرها بالمقارنة مع غيرها؟ ربما، إلا أن علينا البحث في النبذات التعريفية لألفاظ أخرى عما يفيدنا في تعرف صريح على دلالات القرية والمصر والمدينة.

يعلمنا المعجم بأن من القرى ما هو أكبر أو أصغر من غيره، مثل الفارق بين «القسة»، وهي «القرية الصغيرة» (قس)، و«القرية الغناء»، وهي «جَمَّة الأهل والبنيان» (غن). وتفيدنا نبذة متصلة بـ«سواد الكوفة» أن هذا اللفظ يعين ما يقع «حوالى الكوفة من القرى والرساتيق» (سود)، ونقع على دلالة مماثلة في تعيين مكة لم نوردها أعلاه، وهو أن «كل مدينة هي أم ما حولها من القرى» (أمم).

في مجموع هذه المواد وغيرها ما يدل على بناء حضري جمعي يقع حوالى تجمع آخر من المباني، أكبر منه بالضرورة فيكون له أماً أو أصلاً: هل يعني هذا أن القرية «بنتٌ» لهذه «الأم»، أي ناتج أو توسع عمراني لها؟ وماذا عن الأمصار؟ المعجم يتحدث عن «المصر» في صورة صريحة: «المصر: كل كورة تُقام فيها الحدود وتُغزى منها الثغور، ويُقسم فيها الفيءُ والصدقات من غير مؤامرة الخليفة، وقد مَصَّرَ عمر بن الخطاب سبعة أمصار منها: البصرة والكوفة، فالأمصار عند العرب تلك» (مصر). وإذا كان المعجم يؤكد أن «القِرية» لفظ يماني الأصل، فانه يبين لنا في تعيينه للفظ «مصر» نشأته الدلالية مع الفتح الإسلامي: فـ«المصر» يحدد أرضاً «تُقام فيها الحدود»، أي يجري تعيينها للاجتماع والعمران طلباً لاستكمال الفتح وغزو الثغور (والعودة إليها بالتالي)؛ وهي بالتالي مجتمع عمراني جديد تنظمه قواعد «قسمة» الفيء والصدقات، ما يعطينا صورة ولو بسيطة عن بعض أسس التمدن الإسلامي. إلى هذا، فان المعجم يتناول شيئاً من تاريخ هذه الأمصار[12]، منه أن عمر بن الخطاب قام بهذه العملية، وأن الأمصار سبعة، منها: الكوفة والبصرة. وماذا عن «المدينة»؟

يقول المعجم أن «كل أرض يُبنى بها حصن في أصطمتها فهو مدينتها» (مدن). ونقع على تعيين آخر في مادة «سود» يفيد أن «الكوفة» مدينة على سبيل المثال. إلا أن المعجم يقيم الترادف بين «المدينة» و«الكورة» و«المصر»، وذلك في المواد: ذرع، كور، مصر، سود وغيرها. كما نجد المدينة مرتبطة ببناء حصن في عدد من السياقات اللفظية (برج، فصل. . .)، ويتضح هذا في تعريف «المدينة» الوارد أعلاه، أو في تعريف «الأطم»، وهو التالي: «الأطم: حصن بناه أهل المدينة من حجارة» (أطم).

---

(12) تفيدنا المرويات عن بناء عدد من الأمصار، ولا سيما الكوفة منها.
وتوضح حفريات الربذة اسلوب تخطيط المدن في الجزيرة العربية، في العصر الإسلامي المبكر: د. سعد عبد العزيز الراشد: «الربذة: صورة للحضارة الاسلامية المبكرة في المملكة العربية السعودية»، جامعة الملك سعود، الرياض، 1984، انظر خصوصاً اللوحات 7 – 11.

ونقع في مواد أخرى على معلومات خاصة بالمواصفات البنائية للمدينة: فهي تتصل، إلى ارتباطها بالحصن، بـ«البرج». وتعلمنا مادة «برج» أن للمدينة «سوراً»، وأن للسور «برجاً»؛ وفي مواد أخرى أن «السور» يعين «حائط المدينة» (سور)، وأن «الفصيل: حائط قصير دون سور المدينة والحصن» (فصل).

يتضح من هذه التعيينات أن المدينة أشبه ببناء كبير منيع له حائط يطوقه، هو السور، وأنه قد تُبنى على هذا السور مبان أخرى، مثل البرج أو الحصن. وهي دلالات تؤكد، على ما نرى، على «المناعة الشديدة» المطلوبة في هذه الأبنية، وهو ما يرد جلياً في تعريف «الحصن» بوصفه «كل موضع حصين لا يوصل إلى ما في جوفه» (حصن)[13]. وهي دلالات لا تطلب «الصلابة الشديدة» في البناء لاعتبارات بنائية واجتماعية صرفة (الاستقرار المديد)، وإنما تتصل بأغراض دفاعية، أي بما يجعل الأبنية هذه منيعة أو عصية على الغزو والسيطرة.

4: زينة الدار

تطرقنا في المواد المتصلة بالميدان البدوي أو الحضري الى أمور داخلة في البناء، من مواده إلى شكله مروراً بعملياته البنائية، إلا أننا وجدنا أيضاً مواد أخرى تتصل بـ«زينة» البيت، أو بتحسينه. فغير مادة تتحدث عن البيت «المزخرف» (زخرف)، أو عن الصور المنقوشة على الحيطان (فسفس)، أو عن زينة البيت الداخلية (نجد). وكنا تحدثنا سابقاً عن العمليات الداخلة في بناء البيت الحضري (عمليات التطيين والتمليس وطلاء الحيطان، مثل «القرمد» و«الصاروج» و«النورة» وغيرها)، وعلينا أن نزيد عليها عملية أخرى داخلة في معالجة الحيطان، هي «الفسيفساء»، وهي «ألوان من الخرز يؤلف بعضه إلى بعض، ثم يركب في حيطان البيوت من داخل كأنه نقش مصور، وأكثر من يتخذه أهل الشام» (فس).

التعريف غني في معطياته الدالة على هذه العملية؛ ويتم لأول مرة وصف الحيطان في صورة لونية ناتجة عن الخرز المثبت في الحيطان، ما يجعل الحائط منقوشاً مصوراً، بالإضافة إلى رواج هذه الطريقة البنائية بين أهل الشام، ما يحيل ربما إلى أصلها في

(13) وردت في المصادر أسماء عدة حصون معروفة قبل الإسلام في بلاد اليمن، مثل: غمدان وتلغم وناعط وصرواح وسلحين وظفار وهكر وضهر وشبام وغيمان وبينون وريام وبراقش ومعين وروثان وأرياب وهند وهنيدة وغمران والبخير، وظل بعضها قائماً في الإسلام؛ وخرب قصر غمدان في عهد الخليفة عثمان بن عفان؛ وظل بعضها الآخر عامراً حتى القرن الثالث الهجري.

الفترة البيزنطية. المعالجة مخصوصة، على ما نرى، لا تقوم على رفع الحائط وتشييده، بل على زيادة عمليات ومواد إليه تجعله، إلى وظيفته البنائية، حاملاً مادياً للنقوش والصور: عمليات مزيدة لا يقتضيها البناء، ولا أية ضرورة مناخية أو نفعية بينة[14].

كيف لنا أن نعين مبتغى هذه العمليات؟

---

(14) وردت في «صحيح البخاري» (تقديم: أحمد محمد شاكر، دار الجيل، بيروت، مجلد 3، جزء 7، صص 214 - 217) أحاديث عديدة للرسول نتبين فيها شيئاً مما كانت عليه زينة البيوت: «كنا مع مسروق في دار يسار بن نُمَيْر، فرأى في صفته تماثيل» (ص 215)، و«دخلتُ (أبو زرعة) مع أبي هريرة داراً بالمدينة، فرأى أعلاها مصوراً يصور» (ص 215)، وقالت عائشة «قَدِمَ النبي - صلعم - من سفر وعلقت درنوكاً فيه تماثيل فأمرني أن أنزعه فنزعته، وكنتُ أغتسلُ أنا والنبي - صلعم - من إناء واحد» (ص 216)، وأنها «اشترت نمرقة فيها تصاوير»، ونتعرف فيها الى أنه كان على باب بيت زيد بن خالد «ستر فيه صورة» (ص 216)، وأنه «كان قرام لعائشة سترت به جانب بيتها، فقال لها النبي - صلعم - أميطي عني، فانه لا تزال تصاويره تَعرضُ لي في صلاتي» (ص 216) وغيرها.

كما ورد في عدد من الكتب ما يفيد أن عبيد الله بن زياد، لما بنى داره البيضاء في البصرة بعد قتل الحسين، صوَّر في بابها رؤوساً مقطعة، وفي دهليزها أسداً وكلباً وكبشاً.

كما نقع على الصور الملونة على الجدران في القصور الأموية: ففي قصير عمرة، الذي أقامه الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك، على الأرجح، في بادية الشام (على بعد خمسين ميلاً شرقي عمان)، رسوم منقوشة: رسم الخليفة على عرشه، ورسوم صيد واستحمام، ورسوم راقصات ونساء شبه عاريات، ورسم لقبة السماء وطيور وحيوانات وزخارف وغيرها. وطراز الصور هلليني، حسب المؤرخين الفنيين.

ويمتاز «قصر المشتى» (على بعد عشرين ميلاً جنوبي عمان) بزخارفه المحفورة في الحجر الجيري، وجرى نقل زخارف الواجهة الجنوبية منه الى متحف القيصر غليوم الثاني في برلين، إذ أهداها السلطان عبد الحميد الى القيصر في سنة 1903، وتوجد اليوم في متحف الدولة في برلين.

وفي كتاب «أخبار مكة» ما يفيد عن وجود «دور منقوشة»، مثل دار العباس التي «يزعمون أنها كانت لهاشم بن عبد مناف، وفي دار العباس هذه حجران عظيمان يقال لهما: اساف ونايلة كانا يعبدان في الجاهلية هما في ركن الدار» (ص 2/ 233 - 234)؛ وعن «دار الحرشي المنقوشة» (ص 2/ 235).

كما نتبين في دراسة حبيب زيات: «الصور والأيقونات في الحمامات قديماً»، (مجلة «المشرق»، السنة 42، تموز - أيلول 1948، صص 321 - 327) ان العرب المتحضرين ورثوا فكرة الحمامات عن الروم، «مع كل ما ازدانت به من أقسام ومرافق وحكمة وتدبير وتزويق وتصوير»، وذلك في دمشق خصوصاً (ص 321). ونقع على أمثلة من ذلك في حمامات الأمويين، ولا سيما ما عُرف منها في قُصير عمرة من صور الخليفة (الوليد بن يزيد على الأرجح) جالساً على عرشه، وتصاوير جدارية أو في بعض الطاقات لنساء ورجال وحيوانات متنوعة.

انها عمليات زخرفة، وزينة في المقام الأول، كما يعينها المعجم عندما يتحدث عن عمليات مماثلة لها في معالجة الحيطان، لا بالفسيفساء وحسب، بل بـ«النجود» أيضاً: «بيت منجد، ونجوده ستور تُشد على حيطانه وسقوفه يزين بها البيت، فإذا فُعِلَ ذلك كان ما يلي الأرض من الزينة داخلاً في النجود» (نجد). المقصود بهذه العمليات، إذن، الزينة؛ وتتعين هذه المرة بشد ستور على حيطان البيت وعلى سقوفه وما يلي الأرض أيضاً. إلى هذا، وقعنا في مواد المعجم على عادات وسلوكات تقوم على نشر الريح الطيبة في البيت (أرج، عثن، فعم، دخن وغيرها): فعثن البيت «إذا عَبَقَ به ريح الدخنة»، أو إذا «أفعمت البيت بريح العود»، أو بالبخور.

ويقيم المعجم الربط بين البيت كشكل بنائي وبين «المتاع» فيه، أي ما يجعله مُحَسَّناً عما هو عليه ومُزَيَّناً. فما المتاع؟ هو «ما يستمتع به الانسان في حوائجه من أمتعة البيت ونحوه من كل شيء» (متع). وما الأمتعة التي يستمتع بها الانسان في حوائجه؟ في المعجم نبذات تعريفية عديدة تعرض لعدد واسع من الأدوات التي يحتاج إليها الانسان في بيته، وتتصل في بعض الأحيان بالميدان البدوي أو بالميدان الحضري حصراً.

وهي أمتعة خاصة بالرحل، مثل «المِفْرَشَة»، وهي «على الرحل يقعد عليها الرجل»، و«أصغر من المِفراش» (فرش)؛ أو «القشع» ويُتخذ من جلود الإبل «صواناً للمتاع، ويُجمع على قُشوع» (قشع).

وبعض المتاع، نظراً لمواده المْصنوع منها، خاصٌ بالميدان البدوي حصراً، مثل «الفَحل»، وهو حصير «سُمِّيَ به لأنه يُعْمَلُ من سعف النخل من الفحل» (فحل). وهل يمكن أن نزيد عليها «القروف»، وهي الأوعية «التي تتخذ من الجلود» (قرف)؟

غير لفظ يعرِّف بالمتاع عموماً، مثل: «القُثاث» و«البتات»؛ أما «البزاز» فهو «ضرب» منه (بز)، و«الخرثي» هو «أردأ» المتاع و«أسقطه» (خرث)، بخلاف «الحُرّ» منه، وهو أعتقه وأجوده. ألا يمكننا أن نتحقق من وجود أنواع أخرى من المتاع في مجموع هذه المواد؟

نعثر على عدد من الألفاظ الدالة على الأدوات التي تُستعمل لترتيب الأمتعة، مثل «السهوة»، وهي أداة بدوية ربما، ذلك أنها قابلة للنقل وخفيفة التركيب، على ما يتضح من تعريفها: «أربعة أعواد أو ثلاثة يُعارضُ بعضها على بعض، يوضعُ عليها شيء من الأمتعة» (سهو)؛ أو «النضد»، وهو «الموضع الذي يُنضد عليه» (نضد). كما نتعرف

أيضاً إلى أداة خاصة بترتيب وعرض الأدوات المصنوعة من النحاس ونحوها، مثل «الصيهور»، وهو «ما يُوضع عليه متاع البيت من صفر أو شبه أو نحوه» (صهر)؛ أو «الفجانة»، وهي «إناء من صُفر» (فجن) أو «الصواع» (صوع). ويفيدنا المعجم أيضاً عن «الصَّخر»، وهو «إناء من خزف» (صخر)؛ وعن «الكوب»، وهو «كوز لا عروة فيه» (كوب)؛ أو عن «الفدام»، وهو «مصفاة الكوز والإبريق ونحوه» (فدم)؛ وعن «المسقاة»، وهي «تُتخذ للجرار والأكواز تعلق عليه» (سقى).

وفي المعجم مواد عديدة تدل على عدد واسع من الأمتعة، وتشير إلى «بُسُط» و«حُصُر» مما يُمَدُّ في داخل البيت لحاجات مختلفة، مثل «الحلس»، وهو «ما يُبسط تحت حر المتاع من مسح وغيره» (حلس)؛ و«الروامل»، وهي «نواسج الحصر» (رمل)؛ أو «الحواط»، وهي «حصيرة تُتخذ للطعام» (حوط). ونقع أيضاً على مواد أخرى تعين أمتعة قريبة من البسط، إلا أنها مخصصة للجلوس أو للنوم عليها: هذا ما يمكن أن نقوله عن السرير والحجلة والأريكة والوسائد والجواليق والفرش والخمل والطنفسة والنمط (وهو «ظهارة الفراش») وغيرها[15]. نكتفي بذكرها وحسب، ذلك أننا لا نقع في سياقاتها اللفظية على ما يدلنا على أمور تعيينية أخرى لها. كما نعثر على ألفاظ دالة على أدوات أخرى مثل التي تستعمل للأكل، كالخوان (خون) والمائدة (ميد)، أو تشير إلى أجزاء منها، مثل «القبض» للمائدة (قوم).

كان لنا أن نكتفي بهذا التعداد لولا أن المعجم يتحدث عن عمليات أخرى داخلة في إنتاج هذه الأمتعة، ما يجعلها مختلفة أو متميزة عن غيرها، بحيث يجوز الحديث عن أمتعة نفيسة. كيف لا ونحن نتبين عملية تقوم على تزيين الفراش بالجواهر، وهي المعروفة باسم «الترميل»: «رملتُ السرير: زينته بالجوهر ونحوه» (رمل)؛ وهي العملية التي نلقاها في لفظ آخر، هو «الوضن»، ويعني «نسج السرير وشبهه بالجوهر». والعمليات هذه تشبه ما وقعنا عليه من معالجات زينة على الحيطان والسقوف، أي أنها معالجات مزيدة وتحسينية لا يقتضيها البناء بنفسه، لكنها تميزه عن غيره.

---

(15) ونقع في عدد من المصادر على أخبار متصلة بعدد من الأواني، مثل الأواني الفخارية المستعملة في عهد الرسول، فنعرف، على سبيل المثال، أنه أهدي للرسول جرة خضراء فيها كافور، إلا أنه نهى عن الانتباذ في أواني الحَنْتَم، وهو الفخار المطلي.
وتفيدنا بعض المصادر أنهم عرفوا الآنيات الذهبية في العصر الأموي، فأكلوا في مكة وشربوا في أواني الذهب والفضة (ابن عبد ربه: «العقد الفريد»، تحقيق: د. عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، طبعة ثالثة، بيروت، 1987، ص 1 / 111).

استعرضنا أعلاه المواد المتصلة بالميدانين، البدوي والحضري، لجهة البناء (ومتاعه)، وما يدخله من عملياتٍ تحسنُه أو تميزُه عن غيره، من دون أن نتبين تاريخ الألفاظ هذه واشتقاقاتها، أي مسار الدلالات المعينة للدار في العربية. فماذا عن تاريخية الدلالات؟

5: تاريخية الدلالات

تعاملنا مع المادة المعجمية بوصفها «نصاً متصلاً» من النبذات التعريفية، في صورة عينية إذا جاز القول، غير ملتفتين - في صورة عمدية - إلى تاريخية اللغة وحمولاتها. فما نقصد بـ«التاريخية» هذه؟

وردت، على سبيل المثال، في النبذات الخاصة بالبناء غير مرة إشارات تفيد أن اللفظ هذا «دخيل»، أو «معربِ»، ما يعني في صورة أولية أن الجماعة اللسانية (العربية) طلبت ألفاظاً من خارج نطاقها، من لغات أخرى؛ أي احتاجت إلى تعيين «أشياء» (مواد أو دلالات) لا عهد لها بها قبل عمليتي الدخول والتعريب. إن دراسة حقيقة هاتين العمليتين لا تساعدنا فى تأريخ اللغة وحسب (تاريخ صلاتها باللغات الأخرى، وما يدخل في تاريخ اللغات المقارن)، بل في تأريخ دلالاتها أيضاً، أي في تعيين الحمولات الجديدة التي تبنتها واعتمدتها إلى جانب دلالاتها القديمة. فالتعرف على تاريخ هذه الألفاظ والدلالات يمكِّننا من التوقف أمام المعاني الناشئة، كما يعيننا في الوقوف على تاريخيتها أيضاً: أي العمليات التي خضعتْ لها والاحتياجات التي لبتها عند الجماعة اللسانية المُسْتَقْبِلَة، بتوافق أو تخالف مع ما كانته في اللغة الوافدة.

إلى هذا، لاحظنا أعلاه، وإن في صورة سريعة، عند التوقف أمام مواد المداخل اللفظية، أن كل مادة منها تتضمن غير دلالة متفرعة منها، من دون أن نبالي، إلا فيما ندر، بأمر الاشتقاق هذا. لا يمكننا أن نتغافل عن واقع الاشتقاقات هذا، بعد أن تجنبناه حتى الآن، فهو يعين «حياة» اللغة والحاجات المفسرة لاستعمالاتها الجديدة. واذا كان التعامل مع النبذات التعريفية في صورة متصلة ومتتابعة سَهَّل علينا عملية التحقق من المعاني، فوجدنا الصلات فيما بينها على تباعدها، فان هذه المقاربة اكتفت، إذا جاز القول، بالبنية الظاهرية دون البنية العميقة للكلام. أما الكلام، فاذا كان في استعمالاته التاريخية الأولى يفيد اسماً مطابقاً لمسمى، فانه لا يلبث أن يتحول مع الزمن، الزمن التاريخي - الاستعمالي له، إلى تاريخ من الدلالات والاستعمالات المتعاقبة المشتقة عن ألفاظ، وضمن عمليات تحويلية معقدة، ما يحتاج لقراءة تفك ما أمكن، أو تستبين أمر

التداخل الدلالي هذا. هذا ما نحاوله الآن طلباً لقراءة دلالية لا تكتفي بالعملية الوصفية، بل تسعى أيضاً إلى تأريخ الدلالات، أي إلى التعرف على السمات الدلالية الجديدة وعلى الحاجات الناشئة التي تجيب عنها عند الجماعة اللسانية. إلا أن ما نطلبه يحتاج إلى طريقة في المعالجة، وفي صورة منسقة ومنسجمة.

يشير الخليل في غير نبذة تعريفية إلى أن هذه المفردة «يمانية»، أو «فارسية»، أو ترد في «لغة البربر ومصر»، أو «بلغة الشام» إلى غير ذلك من الايضاحات. فـ«الكوس» (خشبة النجار) كلمة فارسية حسب الخليل مثل «المهندز»؛ و«الفندق» مفردة في لغة الشام؛ و«القيطون» (وهو المخدع) يرد في لغة البربر ومصر؛ و«الاقليد» (أي المفتاح)، لفظ يماني، إلى غير ذلك من التعريفات. هذا ما يذكره الخليل ذكراً في غالب الأحيان من دون تعليل أو تفسير، إلا في ما ندر. ويلجأ أحياناً الى تقديرات صوتية في اجتماع الحروف، فيقرر أن لفظ «المهندس» العربي مشتق من «الهندزة» الفارسي، لا لمعرفته بأصل هذا اللفظ بالضرورة، بل «لأنه ليس بعد الدال زاي في شيء من كلام العرب». تفسير صوتي - بنائي، له معقوليته اللغوية ولكن المحدودة. فهو يمكننا في هذه الحالة بالذات من ملاحظة اختلافه مع التركيب العربي الصوتي - البنائي؛ أي أنه لفظ غريب عن ساري الألفاظ، من دون أن يمكننا، بالمقابل، من معرفة أصله اللغوي، ولا عملية التحوير التي أصابته.

ومع ذلك فان ما ساقه الخليل عن فارسية هذا اللفظ لا يقع أبداً في باب الخطأ. فـ«معجم الألفاظ الفارسية المعربة» للسيد ادّي شير يفيدنا التالي: «(الهِنْداز) الحدُّ والقياس. و(الهِنْدازَة) اسم للذراع الذي تُذْرَعُ فيه الثياب ونحوها. و(المُهَنْدِز) المقدّر مجاري القُنِي والأبنية. و(الهَنْدَسَة) والمُهَنْدِس والهِنْدِس وهَنْدَسَ: كل ذلك مأخوذ عن اندازَه ومعناه القياس والوزن والتقدير والتخمين»[16]. كما يؤكد الخليل أن «البد» (وهو بيت الأصنام والصور) إعراب للفظ الفارسي «بت»، وهو تأكيد مصيب إذ ان المعجم المذكور يفيد أنه معرب عن (بُت)، «وهو الصنم» (م. ن. ، ص 17).

غير أن الخليل يورد، في مواضع أخرى، من الألفاظ ما لا يشير في تركيبه الصوتي - البنائي إلى غرابته عن العربية، مثل «الكوس» (وترد وفق معاني عديدة منها «المشي على رجل واحدة، ومن ذوات الأربع على ثلاث قوائم»)، ومع ذلك يؤكد الخليل أنها كلمة فارسية. فما حقيقة الأمر؟

---

(16) السيد ادّي شير: «معجم الألفاظ الفارسية المعربة»، مكتبة لبنان، بيروت، 1980، ص 185 .

يكرر ابن دريد في «جمهرة اللغة» تعريف الخليل، وأن اللفظ فارسي، أما ابن فارس فلم يذكره أبداً وفق هذا التعريف في «مقاييس اللغة»، فيما يؤكد ابن منظور في «لسان العرب» أن اللفظ معرب، من دون أن يشير إلى اللغة - الأصل، على أنه يعين «الطبل». هل الكوس أداة للنجارة أم طبل، أم يعني الأمرين معاً ؟ هل أورد الخليل ما سمعه عن غيره من دون أن يعرفه بالضرورة؟ نطرح السؤال على هذه الصورة لأننا وجدنا أن تفسير ابن منظور هو الذي يناسب المادة التعريفية الواردة في «معجم الألفاظ الفارسية المعربة»، الذي يؤكد أن الكوس هو الطبل، وأنه «معرب كُوْست، وهي طاولة كبيرة نظير الكوبة يُدقُ بها في أثناء المحاربة وأصل معناها الصدمة. وكَاس وكَاسَه وكُوس لغات فيها بالفارسية» (م. ن.، ص 140).

إلا أن هناك من الألفاظ المعربة العديدة في المواد اللغوية، التي تناولناها بالتحليل، ما لا يرد ذكره أبداً وفق هذه الصورة في معجم «العين»، وسنكتفي بذكر بعضها وحسب، بعد ان تأكدنا من دخولها الى العربية في عدد من المعاجم والبحوث اللاحقة[17]:

- «الآجر» وهو تعريب «آكوُر»؛ وأفاد المستشرق فرنكل في مبحثه الشهير عن «الألفاظ الآرامية الدخيلة على العربية» أنه من أصل آرامي؛

- و«الأريكة» هو تعريب «اورنك» في معجم السيد شير؛

---

(17) عدنا، للقيام بهذه الجردة، إلى غير كتاب وبحث، نذكر منها:
- المستشرق فرانكل: «الألفاظ الآرامية الدخيلة على العربية»، مستلاً من كتاب جواد علي: «المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام» (عشرة أجزاء، دار العلم للملايين - بيروت ومكتبة النهضة - بغداد، طبعة ثانية، 1978)، في الفصل السادس عشر بعد المئة الخاص بالفن الجاهلي، صص 10 - 33؛
- الأب رفائيل نخلة اليسوعي: «غرائب اللغة العربية»، دار المشرق، بيروت، طبعة رابعة، 1986؛
- بندلي جوزي: «صفحة من تاريخ التمدن عند العرب: المفردات اللاتينية في اللغة العربية»، مجلة «الهلال»، عدد أغسطس، سنة 1929؛
- الأب ماري انستاس الكرملي: «بعض اصطلاحات يونانية في اللغة العربية ونظرات فيها» مجلة المجمع العلمي العراقي، جزء 3 و 4، سنة 1943، مجلد 18، صص: 44 - 51، 108 - 115، 242 - 252 و 307 - 317.
عدنا غير مرة الى هذه الدراسات، خاصة وأنها تصويب لما ساقه جوزي في دراسة نشرها في مجلة مجمع فؤاد الأول للغة العربية، في الجزء الثالث، من السنة نفسها، من الصفحة 330 الى الصفحة 348.

- و«الأزج» (البيت الذي يُبنى طولاً) معرب عن السريانية؛
- و«الايوان»، وأصله آرامي على الغالب؛
- و«البهو»، وهو فارسي الأصل؛
- و«الباب»، والظاهر أنه مشتق من اسم بابل؛
- و«الجوسق»، وهو معرب «جُوسَه» عن الفارسية، ويعني «القصر»، أما «القصر» فمأخوذ عن اللفظ الرومي: (castrum)؛
- و«الدرب»، وهو تعريب «دَرْبَند»؛
- و«الدسكرة» وفارسيتها «دَسْكَرَه» ومعناها المدينة والبلدة؛
- و«الدكان»، ويرجح فرانكل كونه من أصل يوناني؛
- و«الراز» وهو فارسي محض ومعناه الطيان؛
- و«الساباط» (وهي السقيفة بين دارين تحتها طريق) فمأخوذة من «سايَه بُوش»؛
- و«الشاذكونة» (أي الفراش أو الثياب الغلاظ) وفارسيتها «شاذْكُونَه»؛
- و«الشاقول» وهو من أصل آرامي، ويعني رفع الشيء ووزنه، حسب فرانكل؛
- و«الصاروج» وهو معرب «سارو»؛
- و«الطارمة» وهو معرب عن «تارم»؛
- و«الفسطاط» من الأصل اليوناني (fossatus) حسب جوزي؛
- و«الفندق» من الأصل اليوناني (pandokhein)، حسب الأب الكرملي؛
- و«الطاق» وهو معرب «تا»؛
- و«القبة» وهو تعريب «كُبَه»؛
- و«الحصن» وهو معرب عن الآرامية عند فرانكل؛
- و«القوس» وهو مأخوذ عن السريانية حسب فرانكل؛
- و «الكوز» وهو تعريب «كَواز» أو «كُوزه»؛
- و«برج» في اللاتينية: (Burgus)، كانت تدل على الحصون والقلاع، وعند العرب أبراج النجوم؛
- و«طنفسة» من اليونانية، وبواسطة السريانية «طِنْفِسْتا»؛
- و«الكولان» (وهو نبت البردي) وفارسيته «كُوَلان» وغيرها.

إلا أن هذه الجهود التأريخية لا تصل، في تقديرنا، على الرغم من قيمتها الأكيدة، إلى تحقيقات ناجزة في أمر الألفاظ الدخيلة. فالسيد ادي شير يذهب في معجمه إلى

القول، على سبيل المثال، ان المائدة مشتقة من «مَادَهُ»، «بمعنى اعطاهُ وهي فاعلة بمعنى مفعولة لأن المالك مادَها للناس أي أعطاهم إياها. (. . .). وأظنها معربة عن مِيذه وهو خبز السَّميد بالفارسية. وسُميت به لأن صاحب البيت إذا أتاه ضيف يقدم له من خبز السميذ على الخوان، وأُطْلِقَتْ أيضاً مَيذه بالفارسية على الخوان، والذي يخدم الجالسين على المائدة سَموه مِيذَنه» (م. س.، ص 148). ويقيم تعليله على أساس صوتي معزز بما يورده عن عادات الفرس في الأكل، فيما ينحو المستشرق فرانكل منحى مختلفاً، صوتياً صرفاً، فيسوق القول ان لفظ «المائدة» تعريب للفظ حبشي (م. س.، ص 28).

نسوق مثالاً آخر مستقى هذه المرة من بحوث أخرى: فالأب نخلة اليسوعي يؤكد أن «أرف» من أصل آرامي (arfo) بمعنى قَسَّم الأرض وحددها ومن يمسح الأرض ويحددها، أما معجم «تاج العروس» فيورد في مادة «أرف» قولاً يخالف هذا التفسير: «وفي حديث عثمان رضي الله عنه، الرف تقطع الشفعة، وهي المعالم والحدود. هذا كلام الحجاز، وكانوا لا يرون الشفعة للجار». الخلاف بيّن، ولكن في صورة ظاهرية. فقد لا يكون التأكيدان متناقضين: فما يسوقه الأب اليسوعي يرد في معرض تبين الأصل اللغوي البعيد لهذا اللفظ، أما ما ساقه المعجم فيعين استعمال أهل الحجاز له.

يمكننا أن نعدد الأمثلة هذه عن تضارب التفسيرات؛ وهو تخالف يشير في المقام الأول إلى مصاعب التحقق من العمليات هذه في تاريخ اللغات القديم، خاصة وأن العربية عرفت في تاريخها الطويل، وقبل الإسلام، عهداً مديداً من التخالط اللغوي والأقوامي يلخصه السيوطي بأن لخماً وجذاماً كانوا مجاورين لأهل مصر والقبط، وقضاعة وغسان واياد كانوا مختلطين مع الآراميين والعبرانيين، وتغلب واليمن في الجزيرة مجاورين لليونان، وبكر للهند والحبشة، وعبد القيس وأزد عمان في البحرين مخالطين للهنود والفرس، وأهل اليمن مختلطين مع الهنود والحبشة، وسكان صحارى الجزيرة والعراق مخالطين للنبطيين والفرس، وغيرهم لغيرهم. لهذا يمكن القول ان تحقيق أصل الألفاظ المعربة عمل شاق، نتوصل فيه إلى بعض النتائج الجازمة (وهو ما أوردنا بعضه أعلاه)، وإلى غيرها مما تتعدد تفسيراته من دون أن تكون لاغية، ذلك أن التعدد قد يعني محطات مختلفة في غير لغة للفظ الواحد قبل استقراره في العربية.

إلا أن توصلنا إلى التحقق من أصول بعض الألفاظ المعربة يساعدنا على الكشف عن دلالات في «كتاب العين» ما تنبهنا لها كفاية في سابق البحث. فقد لاحظنا عند تعقب أصول بعض الألفاظ، مثل الايوان والبهو والأزج والهري وغيرها مما ورد في

قائمة البيوت، إلى أنها فارسية، وإلى أكثر من ذلك، وهي أنها تعين أنواعاً مختلفة من المواضع الخاصة بإقامات الملوك.

هذا ما يمكن قوله أيضاً في تعيين ألفاظ متصلة بمهنة البناء، مثل: الراز والمهندس وغيرهما؛ أو في ألفاظ بعض المتاع والأثاث في البيوت، مثل: الأريكة والشاذكونة والخوان وغيرها. ان قيمة هذه المعلومات لا تفيدنا في تعيين المعاني والدلالات المتصلة بها فقط (خاصة وأن «كتاب العين» يذكر الألفاظ أحياناً من دون تعييناتها الوصفية)، ما يسهل قراءة المعجم بالتالي، وإنما تفيدنا أيضاً في التعرف على منشأ هذه الأدوات والبيوت والأمتعة وخلافها، أي على مواطن ابتكارها الأصلية، ما يعطي فكرة عن أسباب التبادل والأخذ بين الشعوب والحضارات، وهو في أساس الاحتياج إلى التعريب.

إذا كان لعملية تعقب الأصول أن تعيننا في الاستدلال الدلالي، فان هذه العملية لا تشمل سوى عدد محدود من الألفاظ الداخلة في ميدان بحثنا. ماذا عن الألفاظ الأخرى؟ هل نقوى على تعقب اشتقاقاتها في العربية انطلاقاً مما كانت عليه العربيات المختلفة قبل الإسلام؟

العملية صعبة، لأننا لا نملك معطيات كافية، ومكتوبة، عما كانته العربيات المختلفة قبل نزول القرآن. يمكننا أن نعود إلى نصوص بعض المكتشفات الأثرية، وأن نتحقق من ورود بعض الألفاظ فيها مما نجده في العربية التي صنفها الخليل.

وقد تحقق هذه العودة شيئاً من الفائدة، ذلك أن الخليل يكتفي، حين يشير إلى «لهجات القبائل»، بذكر أمور في النطق أو في بناء الكلمات مما لا نحتاجه في مطلوبنا. فنحن نقع، على سبيل المثال، في النصوص الكتابية على الحجر، التي عمل عليها كاسكل، على لفظ «بنى» و«مبنى» و«بنا» (كاسكل، في النصوص 16 و26 و74 و90)، ونعرف أن اللحيانيين استعملوها للتعبير عن أي بناء، من بناء البيوت إلى بناء القبور، كما ترد في هذه الجمل: «عسى وبني»، و«هبنا عقبتهن قلت» (أي بنى قلعة قلت) وغيرها. كما نعلم من نص آخر أن اللحيانيين استعملوا لفظ «حفر» بالمعنى المعروف في العربية. كما يقال أيضاً لتعلية البناء «تعلى»، وهو ما وقعنا عليه في معجم الخليل في لفظ «العلية»، الذي يشير إلى الغرفة، الموجودة على السطح أو في الطابق المرتفع. هذا ما يمكن أن نقوله عن لفظ «ظلتن» و«ظلل»، ما يفيد، حسبما ورد في «كتاب العين»، «الظلة» التي تقي من حرارة الشمس. كما وردت أيضاً في هذه النصوص اللحيانية لفظة «رتج» و«رتاج» بمعنى يفيد «الباب»، وهو ما سقناه أعلاه عن الخليل. يمكننا أن نقع

على ألفاظ عديدة في أمور البناء، وقام بمقارنتها جواد علي في مؤلفه الجامع، «المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام»، في الفصل السادس عشر بعد المئة الخاص بالفن الجاهلي[18].

ونخلص من تتبع الباحث علي لهذه الأصول إلى أن العديد من ألفاظ البناء كان معروفاً في اللحيانية والسبئية والحضرمية وغيرها في صيغ قليلة الاختلاف في التركيب البنائي - الصوتي عما هي عليه في العربية، مثل الألفاظ التالية: بنى، علية، مصراع، رتاج، ظلتن (أي ظلة)، مسقفن (أي سقف)، علوه (أي العالي)، سفله (أي الأسفل)، جوبن (بمعنى الجوبة، أي الفراغ بين شيئين)، لبن (أي طين البناء)، ربعتم وربعت (أي الحجارة المربعة)، بت (أي البيت السكني والمعبد) وغيرها الكثير. إن هذه القائمة تُمَكِّننا من التعرف على الأصول العربية المختلفة الداخلة في تعيين ألفاظ العمران التي بلغتنا، والتي قيدها الخليل في معجمه، ولكن ماذا عن الألفاظ والدلالات الجديدة أو الناشئة؟

5 . أ : الجديد الدلالي

قمنا بقسم من العملية هذه أعلاه، عندما تنبهنا لظاهرة التوسعة الدلالية، أي ورود اللفظ الواحد في مواضع مختلفة للدلالة على مسميات متباينة، إذ كان علينا أن نتبين ما المقصود بـ«البيت» أو بـ«الدار» أو بـ«المنزل» وغيرها من أسماء الأمكنة في سياقات كلامية عديدة: أهو بيت بدوي أم بيت حضري أم غير ذلك؟ ان هذه الظاهرة تعكس بدورها شيئاً من تاريخية الدلالات، أي توسع الاستعمال الأصلي، لا بلبلةً دلالية بالضرورة. فأن يعين البيت البناء الحضري، فهذا لا يعني أنه وُضِعَ له أصلاً، بل لغيره، وهو البيت البدوي، ثم تمت في وقت لاحق توسعة الاستعمال، بحيث شمل اللفظ الواحد ضربَي البيوت. ولكن ما الذي يدعونا إلى اعتبار البيت البدوي الأصل لهذه التوسعة؟ تسوق هذا التقدير تبعاً للأرجحية التاريخية التي تقول لنا بان نمط الحياة البدوية سابق في حياة العرب على النمط الحضري، وهو ما ترجحه معلومات ومعطيات أخرى.

ان التحقق من هذا الأمر يقودنا إلى التحقق من وجود طبقتين دلاليتين إذا جاز القول: الطبقة البدوية والطبقة الحضرية، وهو ما انتبهنا إليه في مجالات دلالية أخرى في مدى هذا الفصل. فهل يمكن الحديث، والحالة هذه، عن طبقة دلالية أخرى، هي

---

(18) جواد علي: «المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام»، في الفصل السادس عشر بعد المئة الخاص بالفن الجاهلي، صص 10 - 33 .

الناتجة عن الفعل الإسلامي، بوصفه عاملاً مكوناً لألفاظ ودلالات جديدة؟

القيام بمثل هذا البحث عملية شاقة، لافتقارنا إلى تحقيقات لغوية في هذا المجال، يمكن الركون إليها. لكننا وقعنا، أثناء دراستنا للبيت الحضري، على معطيات لغوية، يمكن الحكم عليها بأنها مستحدثة أو ناشئة، ومتصلة بالفعل الإسلامي. لا نجد أية صعوبة في فرز الألفاظ التالية على أنها إسلامية المنشأ، مثل: المئذنة (أذن)، والمسجد والمسجد الجامع (سجد)[19]، والمحراب (حرب)، والمقصورة (قصر) وغيرها. نتوقف أمام هذه الألفاظ قليلاً لملاحظة عملية التعيين الجديد التي تمت، والتي يلحظها الخليل.

لم نتأخر عن تسمية هذه المفردات بـ«الألفاظ الإسلامية»، على الرغم من كون بعضها معروف قبل الإسلام. لماذا؟ يورد الخليل في المدخل اللفظي «حرب» عدة نبذات تعريفية، نكتفي بذكر بعضها:

«الحرب: نقيض السلم (. . .).

ودار الحرب: بلاد المُشركين الذين لا صلح بينهم وبين المسلمين. (. . .).

والمِحراب عند العامة اليوم: مَقام الامام في المسجد. وكانتْ محاريب بني إسرائيل مساجدهم التي يجتمعون فيها للصلاة. والمِحراب: الغرفة».

في مادة هذا المدخل اشتقاقات عديدة متأتية من الجذر الواحد (حرب)، من دون أن تكون الصلة الدلالية جلية فيما بينها. فما الذي يجمع بين فعل (العداء) الذي تقوم عليه الحرب وفعل (الصلاة)، سواء عند اليهود أو المسلمين؟ لن نحاول تفسيراً، ولن

---

(19) درس الأب هنري لامنس «المساجد والمشاعر في العصر الجاهلي» («المشرق»، سنة 39، 1941، في حلقتين: صص 25 - 34؛ و245 - 262)، وتساءل في المقالة الأولى: «هل يجوز لنا ان نعد، بين هذه المفردات القديمة (اي السابقة على الإسلام) كلمة «مسجد»، باحثين فيها قبل التطور المتتابع الذي انتهى الى إنشاء المسجد الجامع في الإسلام» (ص 25).
ورد ذكر «المسجد» في غير آية قرآنية (28 مرة)، منها في سورة التوبة: ﴿والذين اتخذوا مسجداً ضِراراً وكفراً وتفريقاً بين المؤمنين وإرصاداً لمن حاربَ الله ورسوله من قَبْلُ ولَيَحْلِفُنَّ إن أردنا إلا الحُسنى والله يشهدُ أنهم لكاذبون * لا تقمْ فيه أبداً لَمَسجِدٌ أُسِّسَ على التقوى من أول يوم أحقُّ أن تقومَ فيه رجالٌ يُحبون أن يتطهروا والله يحبُ المطهرين * أفَمَنْ أَسَّسَ بنيانَه على تقوى من الله ورضوانٍ خيرٌ أمْ من أسَّسَ بنيانَه على شَفا جُرُف هارٍ فانهار به في جهنم والله لا يهدي القومَ الظالمين * لا يزالُ بنيانُهم الذي بَنوا رِيبةً في قلوبهم إلا أن تَقَطَّعَ قلوبُهم والله عليمٌ حكيم﴾.
ويعين الجمع منه («المساجد») في القرآن منطقة الحرم في العهد السابق لفتح مكة.

نقدم مقترحاً، لمسار الاشتقاق هذا، فهو يتعدى مطلوبنا تماماً. ما نكتفي بالانتباه إليه هو نشأة دلالة وعبارة دلالية جديدتين، هما: «المحراب»، لتعيين موضع في مكانٍ لصلاة المسلمين، و«دار الحرب»، لتعيين بلاد مُعادية للمسلمين. فكيف يمكن تفسير عملية الحدوث هذه؟

لا نجد صعوبة في التعرف على التكون الذي انتهت إليه العبارة المذكورة، فهي عملية جمعية بين دلالتين (الدار والحرب)، ويعين حاصلها معطى دلالياً مطلوباً للتسمية، بعد أن جرى قسمة العالم وفق هذه الصورة مع الفتح الإسلامي. أما الدلالة الجديدة للمحراب فيتطلب تبيانها معالجة دقيقة: نتحقق في هذه النبذات من ورود ثلاثة استعمالات مختلفة للفظ الواحد: الغرفة، موضع صلاة بني اسرائيل، ومقام الامام في مسجد المسلمين. ويفيدنا ايراد أحد أبيات امرؤ القيس أن اللفظ مستعمل في زمانه، وهو ما يرد في بيت شعري آخر لوضاح اليمن أورده ابن دريد وابن زكريا وابن منظور في معاجمهم، وهو التالي:

رَبَّــةُ مِــحــرابٍ إذا جــئــتُــهــا لــم أَلْـقَـهـا أو أرتـقـي سُـلَّـمـا

ما المقصود في هذين البيتين؟ أهي الغرفة، كما تشير المعاجم، أم البيت السكني عموماً؟ نميل إلى الصيغة الثانية، ذلك أن البيتين يعينان موضعاً سكنياً في صورة عامة، لا حجرة فيه. وقد يكون إطلاق «المحراب» على الموضع السكني سابقاً على تعيينه كموضع للصلاة عند اليهود، أو قد يشتركان معاً، وفي الوقت نفسه، بهذا اللفظ. وهو ما عرفناه في لفظ «بت»، أي «بيت» في اللحيانية، إذ يعني في آن: موضع السكن والمعبد، كما في هذه الجملة «بني بت هصن لذ غبت» (كاسكل، النص 26)، ومعناها: «بنوا بيت هصن لذي غابة» (ذو غابة، إله اللحيانيين)، أي معبداً له. هل يمكن القول، والحالة هذه، انه جرى اعتماد اللفظ، موضع العبادة، لتعيين موضع في مساجد المسلمين؟ من دون شك، إلا أن التطابق غير تام بين الاستعمالين: فالمحراب الإسلامي لا يعين المعبد الإسلامي، بل قسماً منه وحسب، ما دعا الخليل إلى التشديد: «المحراب عند العامة اليوم: مقام الامام في المسجد». تعوزنا المعطيات لتعرفِ مزيد على التعيين الناشئ، لكن هذا الأمر شأن معروف في اللغات، إذ يُستعاض عن الكل أحياناً لتسمية جزء وحسب من شيء مقابل له.

إلى هذه التعريفات الجديدة، نجد عدداً واسعاً من الألفاظ والعبارات يتصل أو يتضمن في بناه الدلالية تعييناً جديداً، هو «الحرم»، أي «ما لا يَحِلُّ لك انتهاكه»، ومنها: «حرم مكة»، «البيت الحرام» وغيرها. وفي النبذات التعريفية العديدة الواردة في

المدخل اللفظي «حرم» سمة دلالية (النهي عن الانتهاك) تتعلق بتحديد موضع للبئر أو لمرافق الدار، أو لعلاقات القرابة أو لـ«حُرَم الرجل»، أي «نساؤه وما يحمي». وما يعنينا الوقوف عليه في هذا المجال هو التوسعة الدلالية التي أصابت «الحرم»، فهو لا يسمي موضعاً وحسب، مثل «حريم النهر»، أي «مُلْقى طينه والمَمْشى على حافتيه»، ولا يعين صلات الدم فقط، بل باتت له حمولة خلقية ذات قوة منعية شديدة، كما في تعريف «الحريم»: «الذي حَرُمَ مَسُّه فلا يُدنى منه». وما نلحظه في هذا التعريف الأخير هو الربط الدلالي بين الدنو (لا بل المس) وفعل الانتهاك، أي العملية اللغوية التي أدت إلى تسمية مواضع وأمكنة بـ«المحرمة» وإلى التوسع الدلالي الذي أصاب اللفظ الأصلي.

إلى هذا نقع في المعجم على معطيات إخبارية تفيدنا في التعرف على أحداث عمرانية جرت إثر الدعوة الإسلامية. فيروي لنا الخليل في مادة «ربد» عملية شراء معاذ ابن عفراء لأحد المرابد وعملية تحويله من الرسول إلى مسجد للصلاة. كما يفيدنا عن بناء مسجد آخر، هو مسجد البصرة، وعن حجارة أعمدته التي نُحتت من جبل قعيقعان في الحجاز (قع). كما نقع على عدد من الألفاظ التي فرقت معانيها الأصلية لتسمية أحداث عمرانية ناشئة، مثل تسمية الأراضي المحيطة بالكوفة بـ«السواد» (سود)، وجرى تسمية هذه الأراضي الزراعية الخضراء بـ. . .السواد، لأن الخضرة عند العرب، على ما أفادتنا الأخبار والمعاجم أيضاً، تسمى «السواد». كما يفيدنا عن اطلاق اسم «المصر» على المواقع التي تم فتحها وجرى اعتمادها مقراً لاستكمال «الفتح».

6: تصنيف البيوت

تناولنا في مدى هذا الفصل النبذات التعريفية المتصلة دلالياً بأمر «الحلول في المكان»، حسب تعريف الاسم الجامع للدار في «كتاب العين»، وذلك وفق طريقة لسانية ذات وجهتين: وجهة وصفية تتعامل مع المادة المعجمية كما لو أنها نص واحد، أي متتابع ومتصل، ووفق وجهة «عمقية» إذا جاز القول، تتبين تاريخية الدلالات، أي الاشتقاقات والحمولات الدلالية الداخلة فيها. وأقمنا هذه الطريقة اللسانية وفق محددات شكلية كنا نتعرف عليها أو نطلبها في أنسقة الكلام: أي تواتر الألفاظ من جهة، والتعرف على الدلالات تبعاً لوجهة استعمال الألفاظ في سياقات العبارات والجمل من جهة اخرى. وقد مَكَّنَتْنا هذه المحددات الشكلية من فرز مجموعات دلالية انطلاقاً من المادة المعجمية، تبعاً لميدانين في التعيين والتسمية: البدوي والحضري. فاشتمل كل ميدان على مجموعات دلالية عَيَّنَتْ، على سبيل المثال، ضروب البيوت، أو المواد

البنائية، أو أدوات البناء، أو الصُّناع أو غير ذلك من الدلالات التي تلتقي وفق ترادفات وتقاربات وتعالقات في مجموعات دلالية. وما كان لهذه المساعي اللسانية أن تحقق أهدافها لولا تعويلنا على أدوات نظر وتحليل تعين اللفظ الواحد على أنه مجموعة من السمات الدلالية تتحلق حول نواة أصلية. هكذا جعلنا، على سبيل المثال، من «هشاشة» المواد البنائية أو «صلابتها» سمة دلالية معينة لهذا الضرب أو ذاك من البيوت، إلى غير ذلك من السمات.

لكننا لم نقم بدراسة نسقية لما يمكن أن يشتمله البيت، الحضري والبدوي، من سمات في صورة ناجزة. هذا ما سنحاوله الآن، مراجعين لضروب البيوت وسماتها المميزة لها، ونستخلص منها قائمة بالسمات الدلالية المعينة للبيت في «كتاب العين».

لاحظنا في مدى هذا الفصل أن «البيت (أو «الدار») يشير الى مسميات مختلفة في آن: البيت البدوي مثل البيت الحضري؛ جزء من المبنى (أشبه بالغرفة في الشقة، حسب لغتنا اليوم) أو مجموع المبنى؛ جزء من بيت ضخم (أقسام القصر أو الحصن) أو مجموعه. إن هذا التشارك الدلالي يدعونا، في واقع الأمر، إلى البحث عن مؤشرات دلالية أخرى تحدد هذا البيت أو ذاك في صورة متمايزة وبينة. ولكن كيف نعين هذه السمات المميزة؟

أن يشير المعجم إلى أن البيت «مزخرف»، فانه يعين «صفة»، قد تقع في هذا البيت أو في أي بيت غيره، من دون أن تكون لازمة أو كافية لتعريفه كضرب من البيوت؛ أما أن يشير المعجم إلى أن هذا البيت «حصن» أو «قصر» فهو يورد نوعه البنائي حصراً. نطلب، إذن، من عملية الفرز الجديدة محددات تقع في صلب البناء، كما في «مزيداته» إذا جاز القول، أي التأكيد في آن على ما يجعل البيت «مشتركاً» بين الناس، وموضع «تمايز» فيما بينهم. فماذا عن قائمة ضروب البيوت؟ وماذا عن قائمة الصفات؟

قادتنا دراستنا، في البداية، إلى الوقوف على ميدانين متمايزين من البيوت: الميدان البدوي والميدان الحضري؛ وهو تمييز عَوَّلنا عليه كمحدد أول في عملية الفرز التي سبق لنا أن أجريناها. هل نحتفظ بالقسمة هذه؟

إذا كانت هذه القسمة تشير إلى نوعين من الإقامة والعيش في المكان، فانها لا تلبي القسمة الفعلية التي تشتمل عليها المادة المعجمية. ولقد توصلنا إلى صورة أوفى عن ضروب هذه الإقامة وصفاتها مما هي عليه القسمة الثنائية، ما جعلنا نقترح غيرها،

وهي التالية:

- أ : **الرحل او البيت «المحمول»** :

استقينا هذه التسمية من مادة «حمل»، التي تعين في المعجم «الابل بأثقالها»، أي «الرحل» (أو «الركب» أو «الميس»، أو «الكور» وغيرها) بناسه وحوائجه، وهو البيت في الترحال، الذي يتحدد في عدة ضروب، مثل: الهودج والرجازة والحدج والمحفة وغيرها. ويمكننا أن نقع على أنواع من هذه البيوت: منها الخاصة بالنساء دون غيرها، ومنها ما هو أكبر من غيرها، ومنها ما تدخل فيه الزينة أيضاً.

- ب : **البيت «الحائل»** :

أخذنا هذا اللفظ من مادة «حول»، التي تشير في احدى نبذاتها إلى التعريف التالي: «الحائل: كل شيء يتحرك من مكانه، أو يتحول من موضع إلى موضع»؛ وهو يناسب ضروباً من البيوت كانت تُنصب وتزال لنصبها في وقت لاحق، وفي موضع آخر. فماذا نقول عن ضروب «البيت الحائل»؟

يمكننا الحديث طبعاً عن ضروب «بيوت الأعراب» (كما يعينها المعجم)، وهي التالية: القبة، والمظلة، والخباء، والبناء، والخيمة، والحفش، والخص، والقشع، والطراف، والدولج، والرواق، والثوي، والردهة وغيرها. كما توصلنا إلى معرفة شيء من الصفات المميزة لها، سواء في الحجم، أو في الشكل، أو في مادة الصنع أو في الوظيفة: فالحفش مثل الدولج بيت «صغير»، بخلاف الردهة التي تتسم بكبرها. كما تعرفنا أحياناً على شيء من صفاتها «الشكلية»: فالخيمة «مستديرة» مثل المبناة والقبة، أما الخص فينتسب إلى البيوت «الطولية» الشكل. كما تفيدنا تعريفات المعجم أحياناً عن مواد صنع هذه الأبنية: فالخشب يدخل في بناء الخص والمظلة كما في عيدان الخباء والفسطاط؛ والأدم في بناء القشع والطراف. أو تخبرنا التعريفات شيئاً عما يعين وظائفها: فالثوي للضيف والدولج للنوم.

- ج : **البيت «القار»** :

المعجم يعرّف في صورة صريحة بصنوف من البيوت البدوية بوصفها «أبنية الأعراب»، لكنه لا يعرف بغيرها، أي الحضرية، في تسمية جامعة أو مميزة لها. لم يقترح الخليل، إذن، مثل هذا اللفظ التصنيفي، إلا أننا نجد في معجمه حمولات دلالية تناسب ضروب هذا البناء الحضري، كما في هذه النبذة التعريفية:

«القَرار: المُسْتَقَرُّ من الأرض.

وأَقْرَرْتُه في مَقَرِّه لِيَقَرَّ، وفُلانٌ قارٌّ أي ساكن.

وما يَتَقارُ في مكانه ويَقَرُّ أي ما يَسْتَقِرُّ» (قر).

ننطلق من هذا التعيين لتسمية البناء الحضري: «بناء القرار»، وهي تسمية أنسب في تقديرنا من تسميات أخرى وردت في المعاجم والتآليف القديمة مثل «أبنية المدر» أو «أبنية الحجر» وغيرها. ففي تعريف المعجم ما يشير إلى مطلوبنا، وهو تعيين البناء المستقر، ويقرنه أيضاً بفعل «السُّكَن» الذي وجدناه ملازماً في المعجم لـ«الكراء»، الملازم بدوره للإقامة في البيوت مقابل مبلغ من المال؛ أي ما يعين في صورة ناجزة البيت الحضري.

نقع أحياناً على معطيات خاصة بالبيت القار، من ناحية تقسيماته الداخلية (غرف، كنيف . . .) أو غير ذلك، إلا ان المعجم لا يفيدنا كثيراً في ضبط ضروب البيوت هذه (ما يميزها عن غيرها، وما تتصل به من بيوت)، فيما عدا مواصفات تتصل بتواجه البيوت أو تقابلها أو اتصالها بعضها ببعض. ونجد في هذا النوع من البيوت، كما أسلفنا القول، سمة دلالية جديدة تعين البيت بوصفه «سَكَناً» لقاء كمية من المال، بخلاف البيوت الأخرى المملوكة. وتلحق بهذا النوع من البيوت صفات ناتجة عن عمليات مخصوصة، مثل استعمال الآجر وطلاء الحيطان بالجص وخلافه وتثبيت الفسيفساء بالحيطان أو شد الستور على الحيطان والسقوف. والصفات هي: البيت «المزخرف» و«المزين» و«المنجد».

- د : البيت «المشيد» :

كان لنا أن نصنف هذا الضرب في «بيوت أهل القرار»، لأننا نجد فيه المواصفات نفسها، بل في صورة مزيدة ومعززة عما هي عليه: فالحصن أو الصرح أو القلعة أو القصر أو العقر أبنية مطلوبة لمناعتها الشديدة بقدر ما هي مطلوبة كبيوت للأسياد والملوك. ولحظنا في هذا النوع من البيوت صفات المناعة والعظمة والغنى، بالإضافة إلى صفات الزخرفة والزينة والنجاد المذكورة أعلاه.

- هـ : بيوت الحرف والأعمال :

اقتصر حديثنا في القسمة المقترحة على بيوت الإقامة المتنقلة أو المؤقتة أو الدائمة، إلا أن المعجم يتحدث أيضاً عن مكان عمل العطارين على سبيل المثال، بوصفه «بيت العطارين». وهو ما يمكن أن نقوله عن مكان عمل «النجاد» في «الأسواق»، من دون أن يوفر المعجم مؤشرات أخرى خاصة بهذا الضرب من البيوت أو بصفاتها.

- و : بيوت العبادة :

في المعجم ما يدل على أنواع مختلفة من أمكنة العبادة، سواء الخاصة بعبادة الأصنام (مثل البد)؛ أو بعبادة المسيحيين، مثل «صومعة الراهب»، أو «بيت النصارى الذي فيه صليبهم» (في مادة «وفه»)، أو «الهيكل»، وهو «بيت للنصارى فيه صنم على خلقة مريم عليها السلام »؛ أو على بيوت العبادة عند اليهود، مثل «محاريب بني اسرائيل»؛ أو الخاصة بعبادة المسلمين مثل المسجد أو الجامع أو المحراب، أو غيرها من المواضع الدينية، مثل الكعبة وحرم مكة وغيرها. لكن المعجم لا يمدنا إلا بمعطيات محدودة، خاصة بوظائف هذه البيوت، من دون أشكالها أو صفاتها، إلا في ما ندر.

- ز : بيت «الميت» :

يمكننا جمع أصناف البيوت الستة التي تناولناها حتى الآن في نسق دلالي واحد، هو «بيت الأحياء» من البشر، سواء أكانت بيوت سكن أم عمل أم عبادة. ذلك أننا نرى في المعجم صنفاً يمكن تسميته بـ« بيت الأموات» من البشر، وتقع تعريفاته في عدد من المداخل اللفظية، مثل: قبر وجنن وضرح وجدث ولحد ونعش وغيرها.

- ح : بيت «الاجتماع» :

في المعجم ضروب من البيوت الخاصة باجتماع الناس، مثل: «النادي» للتشاور؛ أو «الفندق» للإقامة في السفر؛ و«الربض» لمسكن الجند، أو «أبنية الحِزَق» (فوز)؛ و«العقر» كملجأ لأهل القرية؛ و«المَشْعَر»، أي «موضع المنسك من مشاعر الحج» (في مادة شعر)؛ أو موسم الحج «لأنه مَعْلَمٌ يُجْتَمَعُ فيه»، ومواسم أسواق العرب في الجاهلية، مثل عكاظ التي نتعرف فيها عما كانت عليه هذه الأسواق: «عكاظ اسم سوق كان العرب يجتمعون فيها كل سنة شهراً ويتناشدون ويتفاخرون ثم يفترقون، فهدمه الإسلام، وكانت فيها وقائع. (. . .). وهو من مكة على مرحلتين أو ثلاث، قريبٌ من رُكبة والرُكبة من السيّ» وغيرها.

- ط : مواضع اجتماعية مُتَخَيَّزَة :

إلى هذه البيوت، وهي للسكن أو العمل أو العبادة أو الاجتماع، هناك مواضع ذات حدود بينة بل مرسومة، تفيد التنقل بين البيوت المختلفة، مثل أصناف الطرقات والسكك والدروب وغيرها، بالإضافة إلى مواضع معينة للتنزه، مثل الحدائق والجنان والبساتين وخلافها.

- ي : بيوت «كُبرى» :

نتعرف في المعجم على أشكال اجتماع البيوت، مثل الحي والمحلة، للميدان البدوي من جهة، والقرية والكورة والمدينة والمصر والبلد للميدان الحضري من جهة ثانية. إلا أن اللافت في هذا المسار هو الوقوف على حقيقة أشكال الاجتماع الإسلامي الأولى، وهي ماثلة خصوصاً في «الفسطاط». ففي مادة «فسط» نتحقق من أمر الانتقال الدلالي، بين ما كان عليه الفسطاط كضرب من الأبنية، أي بيت من شعر، وما انتهى إليه، وهو تعيين «مجتمع أهل الكورة حوالى مسجدهم». كما يعلمنا هذا التعريف عن المسجد كمكون معماري للقوم في اجتماعهم، حيث ان البيوت باتت تنتظم «حواليه». وعلينا أن نعود إلى عدد من التآليف والمرويات التاريخية القديمة حول الفتح أو بناء الأمصار لكي نتحقق من المعاني الواسعة والتفصيلية التي تشتمل عليها ألفاظ مثل: «الخطة» أو «الفيء» أو «الاقطاع» أو «الرستاق» وغيرها من الألفاظ التي فارقت استعمالاتها السابقة وباتت تشير الى أمور ناشئة في التمدن الإسلامي، مثل أسماء المواضع أو التقسيمات الادارية وغيرها، من دون ان تكون معطيات المعجم وافية في هذا الشأن.

- ك : بيوت الآخرة :

يفيدنا المعجم في مادة «قصب»: «ولخديجة بيت في الجنة من قصب لا وَصَبَ فيه ولا نَصَبَ أي لا داء فيه ولا عناء». وفي مادة «دحي» نبذة عن «الدحي»، وهو «منزل السماء»، ويقع بين «النعائم وسَعْد الذابح». كما نتعرف في مادة «عمد» على وجود «أخبية من نار ممدودة»، ويزيد في تعيينها بوصفها «أوتاد أطباق تطبق على أهل النار». في هذه النبذات وغيرها حديث عن مساكن لأهل السماء وأخرى لأهل النار، موافقة لـ«النشور»، أي لـ«الحياة بعد الموت»، أو «البعث»، وهو «بعث الله من في القبور»، أو لـ«القيامة» و«الحشر» وغيرها.

الأرض لم تعد قائمة بنفسها، إذن، وليست منتهى البيوت، بل توجد غيرها مما لا يصيبها «داء»، أي الخالدة، ولا «عناء» فيها، أي المريحة. ونقع في المعجم، في معرض استشهاده ببعض الآيات القرآنية، على صورة معمارية ناجزة لاكتمال مبنى السماء والأرض معاً: فـ«عَمَدُها (أي للسماوات) جَبَلُ قافٍ، وهي مثلُ القبة أطرافُها على ذلك الجبل والجبلُ محيطٌ بالدنيا من زبرجَدَةٍ خضراء، وخضرة السماء منه» (مادة «عمد»). وهو ما نجده في مادة «ضوح»: ففي المعجم حديث عن بيت معين في السماء، وهو «الضُراح»، من دون شروحات أخرى. ونجد، فيما لو طلبنا، في «المنازل والديار»

لأسامة بن منقذ، وفي «أخبار مكة» للأزرقي[20]، ما يساعد في التعريف به: ورد الحديث عن «الضراح» في معرض تفسير الآية: ﴿وإذ يَرْفَعُ إبراهيمُ القواعدَ من البيتِ وإسماعيل﴾ «سورة البقرة، 127»، ونسوقه حسبما ذكره أسامة بن منقذ منقولاً عن محمد بن علي عن أبيه: «ان الله تعالى وضع تحت العرش بيتاً على أربع أساطين، وسماه الضُراح، وهو البيت المعمور، وقال تعالى للملائكة - عليهم السلام - فقال: ابنُوا لي بيتاً في الأرض بمثالِه وقدرِه، وأَمَرَ من في الأرض من خلقه أن يطوفوا به».

- ل : بيت الحيوان :

استوفينا ضروب البيوت البشرية كلها، سواء على الأرض أو خارجها، للأحياء أو للأموات، ووجدنا في المعجم ما يدل على بيوت الحيوانات، وخصوصاً المتصلة منها بالبيت الانساني، مثل «التمراد». فـ«التمراد بيت صغير يجعل في بيوت الحمام لمبيضه، فاذا كانت نسقاً بعضها فوق بعض فهي التماريد»؛ وهو «المحاضن» أيضاً. وفي المعجم ما يشير إلى بيوت خاصة بالغنم، مثل «الزرب» أو «الوطن»؛ أو للابل مثل «الأعطان» و«المربد» و«المأوى» و«المراح»؛ وللابل والغنم والخيل مثل «العُنَّة»، و«تكون على باب الرجل».

تعرفنا في هذه القائمة الاثني عشرية على ضروب البيوت كلها، كما ترد في «كتاب العين»، وبدا لنا مفيداً مقارنتها بحصيلة دراسة قام بها جورج مونين (Georges Mounin)، وهي بعنوان: «بحث حول الانتظام البنيوي لمعجم السكن»[21]. فما حصيلة المقارنة؟

ينطلق تعريف «كتاب العين» من مفهوم الحلول في المكان، أما دراسة مونين فتنطلق من مفهوم مغاير تماماً، هو السكن، جاعلاً منه العامل المحدد للحقل الدلالي: «إن مفهوم «السكن» يشتمل على كل ما يعين موضعاً محدداً مُستعملاً للسكن في صورة اعتيادية أو ظرفية» (م. ن. ، ص 9). الاختلاف الدلالي بيِّنٌ منذ المنطلق بين تعريف «كتاب العين»، الذي يشدد على التوقف والنزول في مكان للإقامة، وبين تعريف مونين، الذي يلحظ الإقامة المؤقتة أو الاعتيادية، إلا أنه يقرنه أساساً بسمة اقتصادية، هي السكن

---

(20) ونجد خبر ذلك، في «المنازل والديار» لأسامة بن منقذ (تحقيق : مصطفى حجازي، دار سعاد الصباح، القاهرة، طبعة ثانية، 1992)، ص 356، وفي «أخبار مكة» للأزرقي، ص 4.

(21) Georges Mounin : *Essai sur la structuration du lexique de l'habitation*, Revue de lexicologie , 1965, pp 9-24.

وفق ملك أو كراء، على ما يتضح في تعيينات ضروب البيوت في دراسته. إذا كان المنطلق مختلفاً فذلك لأنه يستجيب ويؤطر تصنيفات مختلفة من البيوت. فما هي في قائمة مونين؟

ينتهي الباحث الفرنسي، بعد دراسة معجمية للحمولات الدلالية المختلفة للبيوت في غير قاموس فرنسي معاصر، إلى تحديد السمات الدلالية التالية بوصفها محددات لتعيين أصناف البيوت. ويحدد هذه السمات على أساس تعاكسي، هو التالي:

- 1 : بيوت الحيوانات، وخلافها: بيوت البشر؛
- 2 : بيوت الأموات، وخلافها: بيوت الأحياء؛
- 3 : المكان غير المبني، وخلافه: المكان المبني؛
- 4 : المكان المبني لغير الإقامة الانسانية في الدرجة الأولى، وخلافه: المكان المبني للإقامة الانسانية في الدرجة الأولى؛
- 5 : المكان المبني لإقامة «ثانوية»، وخلافه: المكان المبني لإقامة «أولية».

بين القائمتين أوجه شبه وأوجه اختلاف: شبهٌ بين صنوف البيوت الواردة في الفقرات الأربع الأولى وما انتهينا إليه في قائمتنا، لكننا لا نجد، بالمقابل، في «كتاب العين» ما يناسب الصنفين الواردين في الفقرة الخامسة من تصنيفات مونين، لسبب بسيط، وهو أنها تعين في هذا المضمار مفهوماً جديداً في الإقامة، والقائم على التمييز بين البيت «الأساسي» والبيت «الثانوي». إلا أن اللافت في قائمة مونين هو كونها تعين المكان غير المبني على أنه مكان مُستعمل للسكن، مثل الملجأ أو الملاذ وغيرها، فيما نقع في «كتاب العين» على بيوت محمولة أو متنقلة.

ان التخالف الدلالي الذي يقيمه مونين، انطلاقاً من المعاجم الفرنسية المعاصرة، بين البيت «المبني» و«المكان الطبيعي المُستعمل للسكن»، والذي نقيمه نحن، انطلاقاً من «كتاب العين»، بين المحمول والحائل والمشيد، هذا الخلاف يقع أساساً في التجارب الانسانية والعمرانية المختلفة التي يعينها المعجم وفقاً لما عرفته الجماعة اللسانية ولما خبرته، ولما يجيب على متطلباتها في القيد والتعريف. فالمعجم الفرنسي لا يقبل إمكان تصور بيت غير معمول من المواد الصلبة، وهو الضمني غير المصرح به في تعريفه، مثلما عليه الحال مع بيوت الشعر والوبر والأدم وخلافها. وماذا عن «كتاب العين»؟ ما تصوره الدلالي للبيت في نهاية المطاف؟ كيف يعرّفه في مجموع سماته الدلالية؟

7 : السمات الدلالية للدار

تعرفنا على تعيينات «البيت» في «كتاب العين»، لجهة ضروبه وصفاته، في الميدانين البدوي والحضري، وأخذ بهذه التعيينات عددٌ واسع من المعاجم والتآليف اللاحقة على الخليل. إلا أن قيمة هذه التعريفات تتعدى هذا الشأن المعجمي الصرف، إذ تحدد في مجموعها صورة دلالية عما كان عليه مفهوم البيت مع الأعراب، أو مع الحضر، وعما انتهى إليه مع تشكل مظاهر الاجتماع والعمران الجديدة في الإسلام؛ أي من «الرحل» حتى «المصر» و«الفسطاط»، ومن شد الهودج حتى بناء المساجد.

لا نجد في المعجم ما يدلنا على إنجازات عمرانية معروفة في زمن الخليل، مثل بناء مسجد الصخرة أو المسجد الأموي على سبيل المثال، ولا عن قصور معروفة في زمانه، وفي مدينته، البصرة، مثل القصر الأبيض والقصر الأحمر وقصر النواهق وقصر المسيرين وقصر النعمان وقصر أوس وقصر أنس، الذي قال فيه الخليل شعراً:

زرْ وادي القصرِ نعْمَ القصرُ والوادي ... لا بدَّ من زورة عن غير ميعادِ

ترفا به السفن والظلمانُ و اقفةٌ ... والضب والنون والملاح والحادي.

ولا نعثر في المعجم على تفاصيل أو معلومات عن الزخارف البيتية، وعن الرياش، مثل التي ازدان بها القصر الأبيض، والتي كلفتْ صاحبه عبيد الله بن أبي بكرة مئات الآلاف من الدراهم.

لا نتوقف بهذه المعطيات إلا أننا نجد غيرها، ما مَكَّننا من الوقوف على صورة دلالية غنية وواسعة عن الحلول في المكان في أول معجم عرفته العربية. وما يسترعي انتباهنا فيه لا يقتصر على اشتماله هذه المادة المعجمية الواسعة وحسب، بل يتعداها أيضاً. فنحن نتمكن في هذه المادة، ولأول مرة في هذه الصورة اللغوية الواسعة في العربية، من تبين «التكون» الدلالي الإسلامي، وقد وَسَمَ الدلالات وعَيَّنَ حمولاتها في العربية. إذ نقع في المعجم على ألفاظ واشتقاقات جديدة، يمكننا تعيينها زمنياً، ولو في صورة غير جازمة، أي قبل الربع الأخير من القرن الثاني الهجري. فماذا نقصد بـ«التكون الدلالي الإسلامي»؟

يورد الخليل في غير موضع من معجمه الألفاظ الإسلامية «المُستحدثة»، مثل «الصلاة» أو «الامام» أو «الفقه» أو «الحج» وغيرها الكثير. كما يذكر أقوالاً أو أمثالاً شائعة يتضح فيها الأثر الإسلامي، أي اندراج «مُكَوِّن دلالي» في الألفاظ والجمل، تبعاً لاندراجه في المعتقد الانساني. فنقرأ في مادة «خدن»: «خِدن الجارية: مُحدثها، وكانوا

لا يمتنعون من خِذن يحدثها فهدمه الإسلام». هل يمكننا القول ان المكون هذا يسم المادة المعجمية هذه؟

هذا ما سنحاوله الآن، واخترنا لذلك عينة تتمثل في عدد من الألفاظ الدالة على فعل الحلول في المكان. أهي عينة استنسابية؟ لا، ذلك أنها تحدد، بادئ ذي بدء، المادة اللفظية التي تتضمن السمات الدلالية المكونة للإقامة هذه، ويمكن اعتبار هذه السمات مثل النوى الدلالية. إلى هذا، نقع في مادة الألفاظ هذه على سمات دلالية «قديمة» بالضرورة، طالما أنها لا تعين أموراً ناشئة، بل قديمة قدمَ انتقال الأعراب فوق رحالهم في الجزيرة، ما يساعدنا على تعيين اندراج سمات المكون الدلالي «الجديد» في المادة «القديمة». فما هذه الألفاظ؟

إنها الألفاظ التالية: بوأ، ثاب، حل، خيم، سكن، قام، نزل، وطأ، وطن وغيرها. لا نجد صعوبة في ملاحظة الترادف بين هذه الألفاظ، إلا أن ما يعنينا في تحليلنا الآن يقوم على التعرف على السمات الدلالية المؤلفة لها. فما السمات هذه؟

نلحظ، بداية، تشاركاً دلالياً بين موضع الانسان وموضع الحيوان: فـ«المباءة» تعين في آن «منزل القوم» و«موطن الإبل»؛ ويعين «الوطن» «موطن الإنسان ومحله» و«مرابض» الأغنام. هذا ما نتحقق منه في ألفاظ أخرى، تشدد على التشارك الدلالي، مثل «الوطء»، على سبيل المثال، الذي يشير إلى النزول في مكان، سواء «بالقدم» (أي للانسان) أو بـ«القوائم» (أي للحيوان). أو مثل مشتقات «الظعن»، التي تعين في آن: «الجمل»، الذي «يعتمل ويركب»؛ والبشر من رجال ونساء، ولا سيما المرأة منهم «لأنها تظعن إذا ظعن زوجها، وتقيم إذا أقام»؛ وفعل «الشخوص» نفسه، أي «السير من بلد إلى بلد». نتحقق، إذن، في مشتقات لفظ «ظعن»، كما في مشتقات غيرها، من هذا الجمع الدلالي بين الإقامة والترحال: «الظعن» يعني السير والانتقال، و«الوطء» و«النزول» و«الحلول» وغيرها تشير الى تخير الأمكنة والإقامة فيها. ولكن ماذا عن مسميات النزول هذا؟

في مواد حل ونزل وربع وبوأ ونوي وثوي وغيرها سمات دلالية تفيد الحركة «من علوٍ إلى سُفْلٍ»، أو مقام القوم أو الضيف، والانتقال من موضع إلى آخر، وطول المقام أو قصره في مكان ما، والموضع المطلوب في الربيع تحديداً، وطلب الاجتماع بعد التفرق مثل الطمأنينة، إلى غير ذلك من الدلالات التي تعين الإقامة، ولكن المؤقتة المعرضة للتبدل. وماذا عن ألفاظ المقام نفسها، مثل البيت والخيمة والخباء وغيرها؟ تتكون مادة «خبو» من عدد من الدلالات:

– دلالة «السكينة» بعد اشتعال أو صدام: فـ«خَبَتْ النار»، «طَفِئَت»، و«خبت الحرب»، «سكنت»؛

– دلالة تفيد عن كساء أو غشاء لـ«لتغطية»: «تَخبيتُ كسائي تخبياً إذا جعلتُه خِباء»، و«الخِباء: غِشاءُ البُرَّةِ والشَّعيرة في السنبلة»؛

– دلالة تعين شيئاً مخبوءاً، أي محفوظاً في موضع غير منظور: فـ«الخَبء: ما خبأت من ذخيرة ليوم ما»، و«الخِباء: سِمَةٌ تُخبأ في موضع خفي من الدابة»؛

– دلالة خاصة بالنساء وتعين «المُخَبَّأة» منهن، أي «المُعْصِر قبل أن تتزوج»، أي قبل أن تبلغ «عصر شبابها» أو «إذا بلغت قرب حيضها» (عصر)؛

– دلالة خاصة ببيت من بيوت الأعراب.

في مجموع هذه الدلالات سمات تفيد: السكون والتغطية والحفظ وعدم البلوغ ونمطاً بنائياً بعينه. وإذا كانت دلالة «عدم البلوغ» تثير مشكلة ما في تحقيق الانسجام الدلالي بينها مجتمعة، فان هذه الصعوبة تنعدم إذا انتبهنا إلى أن المرأة غير البالغة هي أشبه بالمرأة . . . المحفوظة. أيكون البيت، والحالة هذه، مكاناً محفوظاً وساكناً؟ هذا ما نتلمسه لو تناولنا دلالات «خيم» بدورها التي تلتقي مع الدلالات السابقة على كونها تعين موضعاً مُغطى ومحفوظاً بالتالي. وماذا عن دلالات «بيت»؟

نجد في هذا اللفظ ما وجدناه في اللفظين السابقين، أي ما يفيد عن موضع وبناء ومحل للإقامة، وعن شيء «مُبَيَّت»، أي مخفي ومحفوظ، بالإضافة إلى دلالة لم نقع عليها في الدلالات المذكورة وهي ربط البيت بالليل: فـ«البيتوتة: دخولك في الليل»، و«أتاهم الأمر بَياتاً، أي أتاهم في جوفِ الليل». في هذه الدلالات صورة أولى عن البيت تجعله مشتملاً، بالإضافة إلى النزول في المكان أو الرحل، أي الإقامة المؤقتة، على سمات: المكان المخبأ والمغطى والمحفوظ والساكن والخاص بالليل. وهي سمات تدل على تطلبات دفاعية إذا جاز القول، إزاء ما يهدده. ويبدو الجانب الدفاعي جلياً أكثر في دلالات تتفرع من «عور»: فاذا كانت «العوْرَة» تعين «سَوْأة الانسان، وكل أمرٍ يُسْتحي منه»، فانها تقع أيضاً في دلالة أخرى تعين، في المساكن، الخلل الذي يُتَخَوَّفُ منه القتل. وهي دلالات تعزز مفاد الآية القرآنية التي يسوقها الخليل: ﴿إن بيوتنا عورة﴾ «الأحزاب، 13»، ويقرنها بالقول: «أي ليست (أي البيوت) بحريزة». هذا ما يعطي البيت سمة «الحرم»: ما يُخشى انتهاكه أو التعرض له، ولا سيما مع السبي، كما يفيده تفسير الآية ﴿يقولون إن بيوتنا عورة﴾، أي «قاصية من المدينة، نخاف على عورة النساء والصبيان من السبي».

ذلك أن البيت يبدو في هذه التعيينات مثل: مخبأ أشبه بالملاذ للانسان، مغطى يخفي حياته الحميمة، أو مثل مكان محفوظ يقيه من الخارج، أو مكان ساكن طلباً للأمان والراحة، وخاص بالليل ولا سيما للنوم. بيت «مؤقت» إذن، إلا أنه يحقق الخفاء أو الاحتجاب والتنقل السريع أيضاً. العلاقة غير ثابتة بالمكان، ولا تقوم على عيش أو سكن مديد، عدا أننا لا نقع في هذه الألفاظ على دلالات تحدد البناء بمعنى إشادة المكان بمواد صلبة. ولكن أين «الأثر الإسلامي» في هذه الدلالة؟

نتوقف لهذا الغرض أمام لفظ أول، هو «الجنة»: في مادة هذا اللفظ ما أفادنا أعلاه عن مكان مستحيز يرادف الروض والحديقة والبستان، أي قطعة الأرض المشجرة والمثمرة والخاصة بالنزهة، وما يؤكد دلالة أخرى (ما أشرنا إليها أعلاه) تعين الجنة في الآخرة. وفي المعجم نبذات خاصة بها، تشير إلى الماء الجاري فيها: «الحيوان: ماء في الجنة لا يصيب شيئاً إلا حَيَّ بإذن الله». ونجد في القرآن ما يشدد على هذه المعاني، ولا سيما في شرح المفسرين لـ«الجنة» على أنها المقصودة في الآية: ﴿لهم دار السلام عند ربهم﴾ «سورة الأنعام، 127»، وهي «دار السلامة الدائمة من كل آفة». إلا أننا لن نعرف صورة صريحة عما هي عليه الجنة في السرد الدلالي الجديد، إلا إذا توقفنا أمام الدلالة الجديدة للفظ آخر، هو السماء. فما السماء؟

نلحظ فيه، بداية، ورود معنيين غريبين في تجاورهما الدلالي:

- يعني «السمو»، أي الارتفاع، وبالبصر خاصة،

- ويعني «سقف البيت»، من جهة، والسماء بوصفها «أطباق الأَرَضين»، من جهة ثانية (بالإضافة إلى ورود عبارة «السماوات السبع»).

بين الاستعمالين صلة دلالية بينة متأتية من النواة الدلالية المعينة لهذا اللفظ، وهي «الارتفاع»: فسقف البيت (أو «سماؤه»، كما يتحدث المعجم عن أحد بيوت الأعراب: «الطراف: بيتٌ سماؤه من أدم») هو ما يرتفع منه، مثلما تمثل السماء حد الأرض أو أطباقها، أي ما يعلوها. ومن الطبيعي القول ان الدلالة الأولى (سقف البيت) «سابقة» على الثانية؛ ونزيد على ذلك أن الدلالة الثانية تبدلت عما كانت تعينه بفعل «المكون الإسلامي» الذي نتحدث عنه. ما السماوات السبع هذه، خاصة وأننا نتبين في مادة «سدر» ما يفيد عن موضع في السماء السابعة، هو «سدرة المنتهى»؟

اخترنا لهذا الغرض التوقف أمام عدد من الأبيات التي تتحدث عن السماء بوصفها أطباق الأرض، وتعود لشعراء جاهليين وإسلاميين متقاربي الفترة الزمنية طلباً لمعرفة

حقيقة الحمولة الدلالية الإسلامية الناشئة:

يقول المهلهل[22]:

ليتَ السماءَ على من تحتها وقَعَتْ وحلتْ الأرض فانجابتْ بمن فيها

ويقول أيضاً (م. ن.، ص 14):

وتذوقُ حتفاً آل بكر كلها وتهدُّ منها سمكها المرفوعا

ويقول أيضاً (م. ن.، ص 31):

يا قتيلاً قوَّضَ الدهرُ به سقفَ بيتي جميعاً من علِ

ويقول لبيد بن ربيعة في معلقته:

فبنى لنا بيتاً رفيعاً سمكُه فسما إليه كَهْلُها وغُلامُها

في هذه الأبيات حمولات تدل على أن السماء قابلة لأن تطبق على من تحتها، بوصفها غطاءً أو حداً خارجياً للأرض. وفي الأبيات أيضاً ما يحدد الارتفاع لسقف البيت. وماذا عن هذا البيت لأبي العتاهية[23]:

تُساسُ من السماء بكل فضلٍ وانت به تسوسُ كما تُساس

وعن هذا البيت الآخر[24]:

لستم ترجون للحساب ولا يوم تكون السماء منفطره

في البيت الأول – وقاله الشاعر في هارون الرشيد، حسب المبرد – ما يدل على أن السماء لم تعد حداً أو سقفاً، بل هي موقع «تُساس» منه سياسة الأرض نفسها. أما في البيت الثاني فالصلة لافتة بين الحساب وانفطار السماء، أي تصدعها يوم القيامة حسب القرآن الكريم، طالما أن الخالق هو «فاطر السماوات والأرض» (فطر).

ابتعدنا، إذن، عن الدلالات السابقة لصالح دلالة جديدة لا تعين السماء كميدان جديد للإقامة وحسب، بل كمثال عمراني للأرض نفسها. إلا ان هذا لا يعني ابداً ان

---

(22) فؤاد افرام البستاني: «المهلهل»، سلسلة «الروائع»، طبعة ثانية، الألف الخامس عشر، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1939، ص 4.

(23) فؤاد افرام البستاني: «أبو العتاهية»، سلسلة «الروائع»، طبعة ثانية، الألف العاشر، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1931، ص 28.

(24) ورد في كتاب: «النصرانية وآدابها بين عرب الجاهلية»، للأب لويس شيخو، منشورات دار المشرق، بيروت، طبعة ثانية، 1989، ص 160.

«السماء» لم تكن معينة، ومنذ الجاهلية، بوصفها مكاناً علوياً، هو عالم الآخرة والله، على ما يتضح ذلك في شعر عدد من الجاهليين المسيحيين. يقول ورقة بن نوفل (م. ن.، الصفحة نفسها):

سخَّرَ كل ما تحت السماء له ... لا ينبغي ان يناوي ملكَه أحدُ

وقال أمية بن أبي الصلت يصف الدار العلوية (م. ن.، ص 162):

مجدوا الله وهو للمجدِ أهلُ ... ربُّنا في السماء أمسى كبيرا

ذلك المنشئُ الحجارة والمو ... تى واحياهم وكان قديرا

بالبناء الأعلى الذي سبق النا ... سَ وسوَّى فوق السماء سريرا

شرجعاً لا يناله بصرُ النا ... سِ ترى دونه الملائكُ سورا

وقال أيضاً (م. ن.، ص 160):

مليكٌ على عرشِ السماء مُهَيمن ... لعزته تعنو الوجوه وتسجدُ

عليه حجاب النور والنور حوله ... وانهارُ نورٍ حولُه تتوقدُ

فلا بصرٌ يسمو اليه بطَرْفِه ... ودونَ حجابِ النور خلقٌ مُؤيدُ

يعود الخليل في غير موضع من المعجم إلى الأحاديث النبوية، ومنها المتصلة بالسماء أو بجهنم أو بأمور خاصة بالخلق والعمران، وهي معطيات مفصلة في الأحاديث الشريفة عموماً، ومنها ما هو خاص ببناء «الكعبة». فقد ورد في غير حديث القول بأن الكعبة بيت في الأرض «بمثالِ وقدرِ» بيت في السماء، هو «الضراح» (المذكور في المعجم) و«البيت المعمور» الوارد في الآية الرابعة من سورة «الطور».

نستجمع في المعجم وفي الأحاديث المتصلة ببناء الكعبة مواد صورة «جغرافية» عن السماء أو عن «خطتها» العمرانية، إذا جاز القول، التي تجعلها ذات مساحات معينة (سبع سماوات)، وذات مبانٍ محددة: يقع البيت المعمور في السماء السابعة في حديث أنس بن مالك، وتحت العرش في حديث محمد بن علي عن أبيه، فيما هو، في حديث آخر، «بيت في ست سموات ودون السابعة»[25]. غير أننا لا نقوى على الأخذ بالألفاظ هذه، بل بمعانيها وحسب، نظراً إلى اختلافاتها، وإن كانت محدودة. وسبب

(25) النويري: «نهاية الأرب» القاهرة، 1953، ص 1/ 299 - 302.

ذلك أن المعنى نفسه يرد في تراكيب كلامية متباينة: ففي مجموع هذه الأحاديث نقع على معنى يفيد أن بناء الكعبة أتى على «مثال وقدر» البيت المعمور في السماء، غير أن صياغة هذا المعنى أو نقلَ هذا الحديث الشفوي إلى سياق انشائي ورد في صيغ مختلفة، هي التالية: ففي حديث ابن عباس: «لو سقط (البيت المعمور) ما سقط إلا عليه» (أي على بناء الكعبة)، ويرد القول نفسه في حديث لقتادة عن أنس بن مالك على هذا النحو: «لو (أي البيت المعمور) خَرَّ عليها» (أي الكعبة)، وهو ما يسوقه الربيع بن أنس في العبارة التالية: «كان في الأرض البيت المعمور في موضع الكعبة».

يمكننا ان نعدد الأمثلة إلا أنها تحيد عن مطلوبنا، وهو المعجم في المقام الأول. وما نتحقق منه هو هذا التعالق المعماري الناشئ بين السماء والأرض، وانكشاف ميدان جديد للسكن، هو السماء، أو «دار القرار»، أو «دار الخلود» وغيرها من العبارات والدلالات التي باتت تحدد السماء بوصفها «المحل»، لا «المرتحل».

الحياة على الأرض لم تعد المقر ولا المستقر، بل «الممر» لحياة الآخرة، وهو ما نلقاه جلياً في تعيينات المعجم التي تفيد أن «المحل» هو «الآخرة»، وأن «المُرتحل» هو «الدنيا» (حل). وهي دلالة تستقي مضامينها، على ما بدا لنا من الآية: ﴿كل نفس ذائقةُ الموت وإنما توفون أجوركم يوم القيامة فمن زحزح عن النار وأُدخِلَ الجنة فقد فاز وما الحياة الدنيا إلا متاع الغرور﴾ «سورة آل عمران، 185». فلقد أتت الأحاديث والتفسيرات لتعزز الحمولات الدلالية هذه، والتي تنتهي إلى التمييز بين «دار الخلود» و«دار الغرور»، وبين «دار الإقامة» و«دار الفناء»، وبين «الجنة التي يدوم نعيمها» و«دار البلاء ومنزل العناء ودار الالتواء»، وبين «دار عُقبى» و«دار بلوى»؛ ذلك أن «الآخرة خيرٌ من الدنيا، لفناء الدنيا وبقاء الآخرة». إن هذه المعاني، التي تشدد على التقوى في الأرض للفوز بالحياة الدائمة في الجنة، تجعل الإقامة على الأرض عابرة، والحلول مؤقتاً، إذا جاز القول، ما يعزز في سجل الدلالات ما كنا أشرنا أليه، وهو «الحلول في المكان»، إذ يتخذ مع الدلالات الإسلامية الناشئة مستقره الأخير في عمران آخر يقع خارج الأرض؛ وهو أيضاً الإقامة المؤقتة، التي تصبح إقامة خالدة في الآخرة.

الفصل الثاني :

الصـوت

توقفنا، إثر قراءة «كتاب العين»، أمام عدد من المواد المعجمية، ولاحظنا إمكان تشكلها وتكوكبها حول «اسم جامع»، هو: «الصوت»، مشيرة الى ضربين من الأصوات: اللغوية من جهة، والغنائية من جهة ثانية. ولكن، إذا كانت الأصوات الأولى مشتركة بين البشر، فان الثانية منها مختلفة ومتميزة، تصاغ وفق «معالجات» مخصوصة، وذلك للأصوات «الانسانية»، كما للأصوات «الحادثة» بفعل «الآلات»؛ وتقوم هذه المعالجات على «وضع» الأصوات في ألحان، تبعاً لـ«ضروب» معروفة، ولها طرق معينة من «ترجيع» وسواه، على أن تحدث هذه الألحان عند سامعيها حالات من النشوة والشجا والطرب. فما الصوت؟

1: الصوت - الجرس

لا نجد في «كتاب العين» تعييناً دلالياً واحداً للصوت، بل ثلاثة، هي التالية: دلالة فيزيائية - لغوية، دلالة غنائية، ودلالة صوتية - دينية. نتوقف، بداية، أمام التعيين الأول الخاص بـ«الجرس».

يفيد المعجم: «الجَرْسُ: مَصْدَرُ الصَّوْتِ المَجْرُوسِ، والجَرْسُ: الصَّوْتُ نَفْسُهُ.
وجَرَسْتُ الكَلامَ: تَكَلَّمْتُ به. وجَرْسُ الحَرْفِ: نَغْمَةُ الصَّوْتِ.
والحُرُوفُ الثلاثةُ الجُوفُ لا صَوْتَ لها ولا جَرْسَ، وهي الواو والياء والألف اللَّينة، وسائرُ الحُرُوفِ مَجْرُوسَةٌ».

ويفيد أيضاً: «النَّغْمَةُ: جَرْسُ الكَلامِ وحُسْنُ الصَّوْتِ من القِراءَةِ ونَحْوِها.
وتَقُولُ: ما نَغَمَ بِكلمةٍ».

في هذين التعريفين أقوال تشير الى تحدد الصوت بالنطق (نطق الحروف والكلام)، وتشير أيضاً الى أن للأصوات اللغوية «جرسها»، أي نغمتها، أو ما يحدد «قوتها» الفيزيائية عند الحدوث. وهو ما نلقاه في الصلة، التي يوضحها الخليل، بين «الحس» و«الجرس»: «يُقال: ما سمعتُ له حساً ولا جرساً، فالحس من الحركة، والجرس من الصوت». ذلك أن المقصود بهاتين العمليتين هو التنبه الى حدوث فعل مشابه، بين صدور الحركة وصدور الصوت، وهو الحدوث الطنيني.

وفي مقدمة «كتاب العين» يقيم الخليل التفريق بين الحروف «الصحاح» والحروف «الجوف»؛ ويسميها «الجوف» لأنها «تخرج من الجوف فلا تقع في مدرجة من مدارج اللسان، ولا من مدارج الحلق، ولا من مدرج اللهاة»، بل هي «هاوية في الهواء» (ص 57/1). وأصوات اللغة، بالتالي، نوعان: «مجروسة» أو غير مجروسة؛ أي الحروف التي «تقع» على مدرج فيحدث عن اصطدام الهواء به صوت ما، والحروف التي «تقع في الهواء»، أي التي لا تصطدم بأي من المدارج المذكورة. وتوصل الخليل الى تعيين ثلاثة حروف، هي الواو والياء والألف اللينة، على أنها «جُوف لا صوت لها ولا جرس». أما الحروف الأخرى فحددها على أنها كلها «مجروسة».

نقع في المعجم، وفي مقدمته تحديداً، على تعريفات تشير الى الشأن الصوتي، أو إلى جرس الحروف في العربية. وهو أمر طبيعي ومتوقع اذا علمنا أن جهد الخليل في وضع «كتاب العين» قام أساساً على تعيين صوتي لألفاظ العربية، وفق مدارج ومجموعات. يعنينا في هذا المجال الالتفات الى أمور دلالية أخرى تقع في أساس الصوت، وهي مواصفاته الطبيعية، الفيزيائية.

يطلب الخليل من هذه التعيينات الشأن اللغوي، النطقي الصرف، ومن غيرها مواصفات الصوت أيضاً، أي ما يعينه من قوة وضعف، وما يعتوره من أحوال. فالأقوال والأوصاف عديدة لتحديد «شدة» الصوت، و«صلابته» و«ضعفه»؛ أو للحديث عن الصوت «الأبح» و«الخفي» و«الرخيم» و«الأصحل»؛ أو عما يصيب هذه الأصوات من أفعال، مثل: «ازمخر» أو «عج» او «نقع» وغيرها.

لا يكتفي الخليل بالوقوف على مسار حدوث الأصوات في حروف، أي في ذاتها، بل يتعرض لحدوثها أيضاً في ألفاظ وجمل، في «القراءة»، أي في غيرها. هكذا نراه يتوقف أمام الأعراض التي تصيب عمليات النطق، مثل «التمتمة» و«التأتأة» و«الثعثعة» و«الخنة» و«الغنة» وغيرها. وهي تعيينات لا تقيم الحد بين قراءة سليمة وأخرى متعثرة

وحسب، بل تشدد أيضاً على قراءة أخرى، هي «الحسنة»، ومنها ما يتم بأن «توضع الحروف في مواضعها في بيان ومهل».

باتت العربية قادرة، إذن، على تعريف وصفي لجانب من «فيزيائية» أصواتها[1]. ونتعرف في هذه الأقوال على عدد من التكونات الدلالية الناشئة في الألفاظ عينها، وتعين «تخصصاً» في المعنى الأصلي أو تفرعاً منه: فالصوت يعين «الجرس» و«النغمة» وغيرهما مما يقرّب الصوت الطبيعي والصوت اللغوي من الغناء. كما يعنينا أيضاً الانتباه الى أمر آخر، وهو أن صفات «الحسن» وغيره باتت تلحق وتقترن بالصوت والقراءة. ما الذي أدى الى نشأة هذه التشابكات بين الصوت الطبيعي والصوت اللغوي، وبينهما والغناء، وبين الغناء والحسن؟

2: الصوت - اللحن

سقنا أعلاه تعريفاً عن الصوت بوصفه «جرساً»، أي عن مقادير حدوثه الطنينية. وأشرنا أيضاً الى وجود تعريفين آخرين يحددانه في صورة دلالية مخالفة: واحد على أنه «صوت موضوع»، أي «اللحن»، والآخر على أنه «استهلال»، اي الـ«ترنم الديني». ذلك أن الصوت، كما يتضح من مواد معجمية عديدة، يبدو مثل أصل تفرعت منه وتعلقت به دلالات عديدة، ما يرسم صورة بيانية، لا لتطور هذه الدلالات ونشأتها وحسب في العربية، وإنما لتطور التعيين التاريخي، أي استعماله، بين الجماعات الناطقة بالعربية.

فالصوت لا يشير الى حرف لغوي، ولا إلى حدوث طنين ما، طبيعي أو صناعي فقط، بل يشير أيضاً الى عمليات، تُرتبُ الأصوات في أنسقة معينة، وفق ضرب من الصناعات، هو «الغناء»، بوصفه معالجة مخصوصة للأصوات الإنسانية، أو للأصوات الحادثة بـ«آلات»، وهي «المعازف» أو «الملاهي».

2 . أ : الأصوات الانسانية الموضوعة

يميز الفارابي في «كتاب الموسيقى الكبير» بين «تجويفات الحلوق وآلات التصويت

---

(1) ويمكن العودة أيضاً الى كتاب ««الغريب المصنف» لأبي عبيد القاسم بن سلام (-224 هـ.)، للتعرف على مسميات الأصوات في العربية. وهي مسميات تستعيد وتؤكد أقوال الخليل في معجمه، كما تزيد عليها، خاصة وأنها لعلماء مثل الأصمعي وأبي زيد وغيرهما: راجع «باب الأصوات واختلافها»، صص 305 - 307، و«باب أصوات كلام الناس وحركتهم وغير ذلك»، صص 308 - 311 .

الانساني» وبين «الآلات الصناعية»[2]، وفي معرض آخر من الكتاب بين «الألحان الكاملة المسموعة بالتصويتات الانسانية» و«الألحان المسموعة من الآلات الصناعية» (م. ن.، ص 68). لا نجد في «كتاب العين» تمييزات تصنيفية مماثلة، بين الصوت الانساني والصوت الصناعي، وبين صوت الانسان وصوت الآلة، إلا أننا نقع، بالمقابل، على مواد معجمية تفيد القسمة عينها، عدا أنها تؤكدها وتعززها. فغير مادة معجمية تعين الصوت، على أنه «الضرب» أو «الطرق» أو «النقر» على «آلة»، وعلى أنه يشير أيضاً إلى غناء الجارية أو القينة أو «أصحاب الألحان». وتفيدنا المواد المعجمية كذلك عن أفعال متباينة تعين التصويت الصناعي، مثل «عزف» و«لها» و«لعب»، وعلى أفعالٍ غيرها لتعيين الصوت الإنساني، مثل «غنى»، و«أنشد»، و«صدح» وسواها. أي أننا أمام معالجتين مختلفتين تؤديان الى حدوث ضربين بينين من الأصوات:

الصوت، في الحالة الأولى، طنين أو حرف لغوي يحدثان في صورة طبيعية. وهو، في الحالة الثانية، معالجة مخصوصة للأصوات، سواء أكانت انسانية أم صناعية. ويستجيب الصوت في الحالة الأولى الى حاجات متباينة في المخاطبة الانسانية، على ما يوضحها الخليل: فقد يكون صوتاً «خفياً»، أو «هامساً»، وقد يكون أيضاً «رمزاً»، وهو «الايماء بالحاجب بلا كلام». يلبي الصوت حاجات قائمة في الاجتماع الانساني، وهي حاجات طبيعية، إذا جاز القول؛ كما نتحقق أيضاً من وجود استعمالات مخالفة للصوت، لا تتعلق بالطبيعي، بل بما «استلذ من صوت الطرب وتطريب الصوت»، من دون أن يكون «ضرورياً» بالتالي. فما الصوت من التخاطب الى الطرب؟

ميزنا بين «الضروري» و«اللذيذ» (أو «اللطيف» أيضاً، على ما يصف الخليل آلة العود في المعجم)، وكان بإمكاننا القول بين «الطبيعي» و«الصناعي». ذلك أن ما يحدد النوعين لا نجده وحسب في التباين بين قيمتين اجتماعيتين، بين النافع واللذيذ، بل في جهة الصنع أيضاً: بين ضرب يحتاج الى صناعة ما والى قواعد «موضوعة» (وهو ما نلقاه في أصوات الغناء والعزف)، وبين ضرب لا يحتاجها أبداً (وهو ما نلقاه في أصوات التراسل الإنساني). فما الأصوات «الموضوعة»؟

يورد الخليل، كما أسلفنا القول، تعريفات عديدة للصوت، منها أن «كل ضرب

---

(2) الفارابي: «كتاب الموسيقى الكبير»، تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير: د. محمود أحمد الحفني، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.، ص 47.

من الأغنيات صوت من الأصوات». ويستكمل هذا التعريف في موضع آخر، مؤكداً أن «اللحن والألحان» هي «الضروب من الأصوات الموضوعة». انتقلنا مع هذين التعريفين من دلالة الى أخرى، من الصوت الطبيعي الى الصوت «الموضوع»، ومن الأصوات المتفرقة في حدوثها الى أصوات معينة في ضروب، هي «الأغنيات». انتقالة، إذن، من دلالة عامة الى دلالة أخص وأشد تعييناً. ونحن، بالتالي، أمام صناعة لها ضروبها وقواعدها، وهو ما يقتضيه «الموضوع» من الصناعات. فما يفيدنا المعجم عن صناعة الغناء؟

إذا كان «الغناء» يسمي هذا الصنف من الصناعات، فان «اللحن» يسمي ضروبه المختلفة. واللافت في دلالة «اللحن» هذه هو افتراقها، بل تخالفها الشديد مع دلالات أخرى مشتركة معها في اللفظ نفسه. ففي تعريف «اللحن» دلالات متخالفة: يعين «الضروب من الأصوات الموضوعة» من جهة، و«ترك الصواب في القراءة والنشيد» من جهة ثانية. وما يسترعي انتباهنا في هذا التعريف هو التخالف الدلالي البين، بين دلالة «إيجابية» إذا جاز القول، تعين ضرباً من الصناعات، وأخرى «سلبية»، وتعين انحرافاً في النطق. كيف حدث ذلك؟ هل نقوى على معرفة التوسع الدلالي الذي أصاب هذا اللفظ؟

قد يكون مفيداً، بل ضرورياً، العودة الى مجمل التعريفات الواردة في المدخل اللفظي «لحن» في «كتاب العين»:

«اللَّحْن: ما تلحن إليه بلسانك، أي: تميل إليه بقولك.

ومنه قول الله – جلَّ وعزَّ –: ﴿وَلَتَعْرِفَنَّهُم في لحن القول﴾ (سورة محمد، الآية 30) فكان رسول الله – صلعم – بعد نزول هذه الآية يعرف المنافقين إذا سمع كلامهم، يستدل بذلك على ما يرى من لحنه، أي من مثله في كلامه في اللحن.

واللَّحْن والألحان: الضروبُ من الأصوات الموضوعة.

واللَّحْن: تركُ الصوابِ في القراءة والنشيد، يُخفف ويُثَقَّل، واللحان واللحانة: الرجلُ الكثيرُ اللحن، وقال:

فُزتُ بِقِدْحَيْ مُعْرِبٍ لم يَلْحَنِ

ولَحَنَ يَلْحَنُ لَحْناً ولَحَناً.

واللَّحَن (بفتح الحاء): الفطنة، ورجلٌ لَحِنٌ إذا كان فطناً».

كيف لنا أن «نتنقل» بين هذه الدلالات المتقاربة والمتداخلة في آن، فنتوصل إلى

تمييز القديم من الناشئ، ونتعقب بالتالي عملية التوسعة الدلالية التي عرفتها؟ العملية ليست هينة، لأن تتالي التعريفات في المدخل اللفظي لا يعين، كما أشرنا الى ذلك سابقاً، التتابع الدلالي التاريخي بالضرورة. فكيف نجد السبيل الى هذه الدلالات؟ الأكيد والبين في هذه التعريفات هو ورود «اللحن» في إحدى الآيات القرآنية، ما يمكن أن نثق به، بخلاف القول الشعري الذي لا نقوى على نسبته الى فترة تاريخية بعينها، طالما أنه غير معزو. فما يعني اللحن في القرآن؟

ينقل الخليل، في معرض حديثه عن هذه الآية القرانية، تفسيرها أيضاً. وهو تفسير يشير الى عمليات لغوية يتواضع عليها «المنافقون»، أي يتفقون عليها فيما بينهم، مثل اللغة «الديبلوماسية» الاصطلاحية في أيامنا هذه؛ وهو ما لا تخفى «أسراره» عن الله، حسب الآية. أي أن اللحن يحدد دلالة لغوية، هي ما يتعارف عليه اثنان أو أكثر من الأشخاص في إشارات لفظية دالة على مقاصد بينهم. ولعلنا نجد هذه الدلالة في هذا البيت الشعري (الجاهلي) للبيد:

متعود لحنٌ يعيدُ بكفه قلماً على عسبٍ ذبلن وبانِ[3].

ما المقصود بـ«اللحن» في هذا البيت الشعري؟ هل يعني تنظيماً معيناً للكلام المكتوب؟ ربما، إلا أنه لا يشير، بأية حال، الى انحراف أو خطأ في النطق، ولا الى الموضوع من الغناء، بل إلى عمليات لغوية حاذقة إذا جاز القول، تقع في التخاطب أو في الكتابة. وهو ما نجده متحققاً في دلالة «الفطنة» التي نقع عليها في تعريفات «كتاب العين»: هل تكون دلالة «الفطنة» هي الأصل الذي تفرعت منه هاتان الدلالتان؟

لم يكن الأمر هيناً، حتى . . .للجاحظ نفسه، فقد ظن أن المقصود بـ «اللحن» . . . الخطأ في الإعراب وحسب، في معرض تعليقه على البيت الشعري التالي لمالك إبن اسماء:

منطق صائب وتلحنُ أحيا ناً وخيرُ الكلامِ ما كان لحنا

إذ أورده على أنه قيل «في استملاح اللحن»، بوصفه الزيغ اللساني[4]؛ ثم ما لبث أن استدرك الخطأ[5]، وفسر «اللحن» بأنه «التعريض والتورية». هل أصاب الجاحظ فعلاً

---

(3) أبو بكر الأنباري: «الأضداد»، تحقيق: محمد أبي الفضل ابراهيم، الكويت، 1960، ص 240، وراجع أيضاً: «لسان العرب»، مادة «لحن».

(4) الجاحظ: «البيان والتبيين»، ص 1/147 .

(5) الخطيب البغدادي: «تاريخ بغداد»، القاهرة، 1349، ص 12/214 .

في استدراكه هذا؟ عاد الى الدلالة الجاهلية، التي تعين الفطنة، بل الحذاقة في الاستعمال اللغوي (وهو ما توفره التورية والتعريض)، لا الى الدلالة الأخرى، وهي «الأصوات الموضوعة» في الغناء. فما يؤكد عليه البيت الشعري هو توفق الجواري في الغناء، وأن الكلام الجيد هو ما صاحبه اللحن الغنائي. هل نجد في تتابع هذه الدلالات (فطنة، حذاقة لغوية، أصوات موضوعة) مسار اشتقاقها الدلالي التتابعي؟

هذا ما نميل إليه، حيث ان «اللحن» للغناء لا يعدو كونه «ارتقاءً» دلالياً بالمعنى الأصلي: الألحان الموضوعة تشترط حسن معرفة وتدبير من واضعها، بالإضافة الى كونها تُعَوِّل أيضاً في مادتها على اللغة. ونحن لا نجد صعوبة، بالمقابل، في اعتبار الدلالة الدالة على «اللحن» بوصفه تعثراً في نطق العربية، لاحقة تاريخياً على الدلالات السابقة. ذلك أن «اللحن» اللساني لا تقوم له قائمة قبل قيام «الفصاحة» نفسها، وجعلها «حداً» تمييزياً في الاعتبار اللغوي والاجتماعي. وهو ما تحقق بعد الإسلام، مع تأسس «مرجعية الفصاحة» وشروطها في غير مجال. ونلقى، على أية حال، هذا الجمع بين الدلالات في غير مصنف قديم، في «الغريب المصنف» لأبي عبيد القاسم بن سلام (– 224 هـ.)، على سبيل المثال، أو في «الصحاح» للجوهري أو في «لسان العرب» لابن منظور وغيرها.

ما يعنينا من هذا العرض هو الانتباه الى الجمع الذي تحقق في دلالة «اللحن» الغنائي بين «الفطنة» و«اللغة»، وبين «الوضع» و«الكلام» (أو المكتوب). وهو جمع نتحقق منه في تعريف المعجم للغناء، حيث يفيد أن «الغناء مضمار الشعر أي به يختبر»، ويلحق بهذا التعريف البيت التالي (من دون عزو):

تَغَنَّ بالشعرِ اما كنتَ ذا بصرٍ   إن الغناء لهذا الشعر مضمار».

فما حقيقة الجمع بين الغناء والشعر؟

2 . أ . 1: غناء الشعر

يفيد تعريف آخر في المعجم عن هذا الجمع: «النشيد: الشعر المتناشد بين القوم ينشده بعضهم بعضاً إنشاداً». الشعر مادة الغناء، إذن؟

من دون شك، وهو ما نجد تأكيداً له في عدد من المصادر. ففي عدد من الكتب شواهد ومعلومات تؤكد لنا واقع هذا الجمع وطبيعته بين الشعر والغناء. فالشعر هو مادة الغناء المختارة، بل الوحيدة، كما تنقلها إلينا الأخبار الواردة في المظان. ونجد الأصفهاني، على سبيل المثال، في موسوعته «الأغاني»، يورد القصيدة (أو الأبيات)

المغناة، ويطلق عليها اسم «صوت» (أي «أغنية»). إلا أن الأمر لا يقتصر على قيام هذا الجمع بين الشعر والغناء، بل يتعداه ليشمل مسألة الايقاع بينهما. كيف لا ونحن نقع في كتاب «طبقات فحول الشعراء» على وقائع حادثة جرت بين إحدى المغنيات والشاعر النابغة الذبياني، وتوصلت فيها المغنية الى كشف «الإقواء» في شعره: «ولم يُقوِ من هذه الطبقة ولا من أشباههم إلا النابغة في بيتين، قوله:

مِنْ آلِ مَيَّةَ رائحٌ أو مغتدي عجلانَ، ذا زادٍ وغيرَ مزوَّدِ

زَعَمَ البوارحُ أن رحلتَنا غداً وبذاك خبَّرنا الغُدافُ الأسودُ

وقوله:

سقطَ النصيفُ ولم تُرِدْ إسقاطَه فتناولَتْهُ واتَّقَتْنا باليدِ

بِمُخَضَّبٍ رَخْصٍ كأن بنانَه عَنَمٌ يكادُ من اللطافةِ يُعْقَدُ

(العنم: نبتٌ أحمر يصبغ به) فقدمَ المدينة، فعيبَ ذلك عليه، فلم يأبه لهما حتى أسمعوه إياه في غناءٍ - وأهلُ القرى ألطفُ نظراً من أهلِ البدو، وكانوا يكتبون، لجوارهم أهلَ الكتاب - فقالوا للجارية إذا صرتِ الى القافية رَتّلي. فلما قالت: «الغدافُ الأسودُ» و«يُعقدُ» و«باليدِ»، علمَ وانتبهَ، فلم يَعُدْ فيه. وقال: قدمتُ الحجاز وفي شعري ضِعَةٌ، ورحلتُ عنها وأنا أشعرُ الناس»[6].

الحكاية لافتة، وإشاراتها عديدة، نكتفي منها بالتدليل على الأمر التالي، وهو أن «ترتيل» الجارية للأبيات، أي «تمهلها» في القول و«فصل بعضه عن بعض» (حسب تفسير الخليل للفظ «الترتيل»)، كشف عن «الإقواء»، أي عن عدم التناسب الصوتي بين بيتين مشتركين في العروض. فالاستماع الى الأبيات، والتنبه الى حركاتها في الغناء أبانت هذه العيوب، وهو ما تحقق ربما عند إقبال هذه الجارية أو غيرها على غناء هذه الأبيات.

رواية الجمحي تكشف هذا الأمر، وتضعه في إطار الانتقال بين الشفوي والكتابي، وبين «أهل البدو» و«أهل القرى». ويتضح منها أن أهل «المدينة» و«القرى» عموماً «يكتبون»، عدا أنهم «ألطف نظراً» في أمور اللغة والشعر من أهل البدو، أي ممن اعتادوا على «السليقة» في الأمور اللغوية، ما أدى من دون شك الى الأمر التالي: تَبَيُّنهم

(6) محمد بن سلام الجمحي: «طبقات فحول الشعراء»، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، د. ت.، القاهرة، السفر الأول، ص 67 - 68.

للإقواء بعد تدوين شعر النابغة ونظرهم اللغوي في تركيبه وتحريكه، أو تَنَبُّهُ إحدى الجواري للإقواء بمجرد إقبالها على غناء الأبيات.

يعنينا من هذه الرواية الانتباه إلى حقيقة التشارك، بل التقابل والمقارنة، التي تتم في صورة متفق عليها، بين الغناء والشعر، أي بين إيقاعيهما. وهو ما نتأكد منه لو عدنا الى غير كتاب قديم، إذ نقع على تعيينات ومعلومات تفيدنا أن الملحنين عادوا الى بحور الشعر، وجعلوا منها أساساً لألحانهم. فها هو المسعودي يحدثنا في كتابه «مروج الذهب. . .» عن حوار جرى بين المعتمد وابن خرداذبه، العالم الموسيقي، حول هذه المسألة: «قال المعتمد: فما منزلة الايقاع وأنواع الطروق وفنون النغم؟

قال (ابن خرداذبه): ان منزلة الايقاع من الغناء بمنزلة العروض من الشعر»[7].

ان هذه الصيغة التعريفية، التي يوردها ابن خرداذبه (211 هـ. - 300 هـ.)، نجدها في غير كتاب في القرن الثالث الهجري، وهي مثل القانون الذي لا يرقاه أي شك عند الكتاب والفلاسفة والجماعات التي انشغلت بالتأليف الفلسفي. فها هو ابن رشيق ينقل عن الجاحظ قوله التالي: «قال الجاحظ: العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة»[8]. ويؤكد الفارابي في كتابه الشهير عن الموسيقى: «والألحان بمنزلة القصيدة والشعر، فان الحروف أول الأشياء التي منها تُلتأم، ثم الأسباب ثم الأوتاد ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب، ثم أجزاء المصاريع ثم المصاريع ثم البيت، وكذلك الألحان، فان التي منها تأتلف، ومنها ما هو أول ومنها ما ما هو ثوان الى أن يُنتهى الى الأشياء التي هي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة، والتي منزلتها من الألحان منزلة الحروف من الأشعار هي النغم، وأعني بالنغم الأصوات المختلفة في الحدة والثقل التي تُتخيل كأنها ممتدة» (م. س.، ص 85 - 86). وهو ما أكدت عليه جماعة «أخوان الصفا» في رسائلها، إذ وجدت ان ميزان الشعر وقوانينه مماثلة لقوانين العروض[9].

إن تعويل الغناء على الشعر يكشف عن تقابل لازم، إذا جاز القول، بين إيقاعَيهما، وعن نشأة الغناء التاريخية. ألا يكون الغناء في بداياته تنغيماً يوافق - حتى لا

---

(7) المسعودي: «مروج الذهب. . .»، ص 2/ 591.

(8) ابن رشيق: «العمدة»، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، طبعة رابعة، 1972، ص 2/ 314.

(9) أخوان الصفا: «الرسائل»، دار صادر، بيروت، د ت.، الرسالة الخامسة في الموسيقى، ص 1/ 144.

نقول: يماشي تماماً - الايقاع المتوافر أساساً في الشعر؟ ألا يكون الغناء في أصله معالجة مخففة، لا تبتعد كثيراً في ايقاعها - حتى لا نقول: تتقيد - عن إيقاع الأبيات الشعرية المختارة للغناء؟

نعلق الإجابة عن هذا السؤال راهناً، لأنه يتصل بالوقوف على مسألتين: تأسس الغناء في الجماعات العربية من جهة، وطبيعة إيقاعات الشعر عموماً وضروب الغناء من جهة ثانية. السؤال ضروري، ذلك أننا نجد في موسوعة «كتاب الأغاني» ما يشير الى اختلاف قديم، يرقى الى العصر العباسي، حول تاريخية التشارك والتقابل بين الغناء والشعر. أبو الفرج الأصفهاني يفيدنا عن وجود وجهتَي نظر في المسألة:

- واحدة لأبي النضير (وكان مغنياً معروفاً في زمن البرامكة)، يقول فيها ان الغناء يأتي على تقطيع العروض، حسب تفسير السابقين؛

- وأخرى للموسيقي ابراهيم الموصلي، الذي كان يخالفه، ويقول بأن العروض مُحدث والغناء قبله بزمان.

فماذا عن الغناء، بل عن نشأته؟ هل يمدنا الخليل بمواد تفيدنا في هذا المسعى؟

لنعد من جديد الى تعريف الخليل لـ«النشيد»، الذي أوردناه أعلاه: لا يشير واقعاً الى صلة بين الغناء والشعر وحسب، بل أيضاً الى ضرب معين من الغناء. ولكن ما الغناء؟

لا يفيدنا المعجم كثيراً في تعيين «الغناء»، ذلك أن تعريفه شديد الاقتضاب: «الغناء، ممدود، في الصوت. وغنَّى يُغني أُغنية وغناء». إلا أنه يقرِّب بين «الغناء» في الصوت، و«الغنى» في المال. أهناك صلة سببية بين التسميتين، حاصلة أو متحققة في التجربة التاريخية؟ هل تفرعت الدلالة هذه من تلك بعد أن تحقق الغناء في عهود سابقة على الإسلام عند الأغنياء وحسب (كما يؤكدها عدد من المعطيات والمعلومات)؟

ما يعنينا تأكيده، في المحطة الراهنة من البحث، هو وجود أصوات مميزة، مختلفة عن غيرها من الأصوات الطبيعية، وتتحقق في الغناء. ونقع في المعجم على قائمة واسعة من الصفات الخاصة بالصوت لا تتصل، كما أسلفنا القول أعلاه، بقوته أو بضعفه، بل بصفات أخرى فيه، مزيدة أو نادرة أو دقيقة أو لطيفة: صفات تعين «بُعد همته ومذهبه وصحة جرمه»، أو أنه قابل لأن يكون «محزناً» أو «خاشعاً» أو «مغرداً» وغير ذلك.

2 . أ . 2 : نشأة الغناء

يمكننا اعتبار «الغناء» اسماً جامعاً لضروب من الأصوات بعينها، ويرد في المواد المعجمية أكثر من ألفاظ أخرى مرادفة له، مثل هذه: «السمع» و«النشيد» و«الترنم» و«الهزج» و«الزجل» و«الحداء» وغيرها. غير أن هذه الألفاظ ليست متشابهة أو متطابقة، بل ذات مقادير أو حمولات من الترادف، وأخرى من التخالف أو التمايز الدلاليين. «السماع» يعين «الغناء»، و«الزجل» يقع في الحداء والغناء وغيرهما، و«الهزج» قد يقع في آلة العود أو في صوت المغني، الى غير ذلك من الترادفات والتعالقات الدلالية، التي تحدد، في نهاية المطاف، ضروباً من «الصوت الحسن». فما الضروب هذه؟

تشير غير مادة معجمية الى الجمع بين الشعر والغناء، وذلك في «النشيد» و«الحداء» وغيرهما: فـ «النشيد» هو «الشعر المتناشد بين القوم ينشده بعضهم بعضاً»، كما يفيدنا المعجم ان الحادي «يرجز» خلف الابل وغير ذلك. وهو جمع يتأكد في صورة جلية في قول المعجم أن الغناء هو «مضمار الشعر»، أي «به يختبر». فما حقيقة الجمع هذه؟ هل يعني هذا أن الشعر هو في أصل الغناء؟

يشير المعجم، من جهة، الى أن الشعر يقع في أساس غناء القوم (منذ الجاهلية على الأرجح). كما يشير، من ناحية أخرى، الى كون سائس الابل يقول أبيات الرجز في الحداء. إذا كنا نجد في الغناء «مضمار» الشعر، فإننا نلقى ربما في مَثَل الرجز دليلاً عن هذا الاختبار: فمن اللافت في هذا السياق أن بحر الرجز لا يعدو كونه تكراراً (ست مرات) لتفعيلة واحدة، «مستفعلن»، وهو التكرار الذي نلقاه في الحداء، سواء في حركة التنقل الصحراوي، أو في معنى الحداء نفسه، وهو «حدا يحدو حدواً، اذا تَبِعَ شيئاً». هل يعني هذا أن الحداء كان يقوم، لا على إنشاد أبيات من الرجز وحسب، بل أيضاً على إنشاد بسيط وشديد التكرار في الغناء؟

هذا ما يؤكده المعجم في أقوال ومعطيات متصلة بالغناء، إلا أننا لا نقوى على التحقق منها من دون العودة الى مصادر أخرى «تضيء» لنا هذه «العتمة» الدلالية والتاريخية، إذا جاز القول. وهذه العودة تتيح فهم ما استغلق علينا من مواد المعجم، وتمكننا من وضع بعض الدلالات في سياقها المناسب. فما يمكننا القول عن نشأة الغناء؟

كان لنا أن نعود طبعاً الى ما كتبه يونس الكاتب (حوالى – 143 هـ.) في كتابيه «كتاب النغم» و«كتاب القيان»، والى كتابَي إسحاق بن إبراهيم الموصلي: «كتاب القيان»

و«كتاب قيان الحجاز»، والى «كتاب الأغاني على حروف المعجم» لحسن بن موسى النصيبي، الذي «ذكر فيه من أسماء المغنين والمغنيات في الجاهلية والإسلام كل طريف وغريب»، والى كتابَي أبي أيوب المديني، وأحدهما عن قيان الحجاز عامة والآخر عن قيان مكة خاصة. . . إلا أن هذه الكتب - وقد ورد ذكرها في «فهرست» ابن النديم (الفن الثالث من المقالة الثالثة) - لم تصلنا منها سوى عناوينها. لهذا اخترنا التوقف أمام ما خلفته لنا المصادر من كتابات وأقوال ابن خرداذبه (211 - 300 هـ.)، سواء في كتابه «مختار من كتاب اللهو والملاهي»[10]، أو في ما نقله عنه المسعودي في «مروج الذهب»، فشهادته تعد من أقدم الشهادات التي وصلتنا مكتوبة في جزء منها، لا منقولة شفوياً وحسب. فما يقول؟

نقع في كتاب ابن خرداذبه على «روايات» تاريخية لما كانت عليه نشأة الغناء، لا عند العرب وحسب، بل عند الأمم المجاورة لهم، وعند من بلغتهم أخبارهم أيضاً. نكتفي في هذا المجال بايراد ما قاله عن الغناء العربي وحسب: «كان الحداء في العرب قبل الغناء»، ويسند تقريره هذا الى ما بلغه من «الرواية»، أي من «القصص» التاريخي: «روي ان مضر بن نزار خرج في مال له فوجد غلامه قد تفرقت عنه الابل فشد عليه فضربه على يده بعصا فعدا الغلام وهو يصيح وايداه وايداه. فسمعت الابل صوته فتعطفت عليه، فقال مضر لو اشتُق من الكلام مثل هذا لكان يشا تجتمع عليه الإبل. فاشتق حينئذ الحدا هاديا هادياً على قوله وايداه وايداه. فكان الحدا اول السماع والترجيع في العرب» (م. ن.، ص 19).

ولقد وجدنا مفيداً إيراد ما نقله المسعودي بدوره عن ابن خرداذبه، طلباً للتثبت والتحقق من النقولات في الكتابات القديمة. فالمسعودي ينقل الرواية نفسها عن الكاتب نفسه، ولكن في صيغة مختلفة بعض الشيء: «وكان الحداء في العرب قبل الغناء، وقد كان مضر بن معد سقط عن بعير في بعض أسفاره فانكسرت يده، فجعل يقول: يا يداه، يا يداه، وكان من أحسن الناس صوتاً، فاستوسقت الابل وطاب لها السير، فاتخذه العرب حداء برجز الشعر، وجعلوا كلامه أول الحداء. فمن قول الحادي:

يا هاديا يا هاديا ويا يداه يا يداه

فكان الحداء أول السماع والترجيع في العرب» (م. س.، ص 2/ 589).

---

(10) ابن خرداذبه: «مختار من كتاب اللهو والملاهي»، نشره: الأب اغناطيوس عبده خليفة اليسوعي، دار المشرق، بيروت، طبعة ثانية منقحة ومزيدة، 1986 .

«القصة» مختلفة بين الروايتين: الغلام يختفي من الصيغة الثانية للرواية، وتفيدنا هذه عن كون مضر كان «من أحسن الناس صوتاً»، الى غير ذلك من الفروقات اللفظية والإخبارية. كما ان الثانية من الروايتين تبدو أقل «قصصاً» من الأولى، بل أكثر «تفكراً»، إذا جاز القول. ففي الأولى يبدو التطابق تاماً بين الواقعة والمعنى التاريخي: المعنى مستقى مباشرة، بل واقع في الحدث نفسه: مضر نفسه هو الذي «اشتق» المعنى بل وضعه بنفسه، فكان معه «الحداء». أما في الثانية، فنتحقق من وقوع مسافة تاريخية بين الحدث وبين تسميته: وقعت الحادثة لمضر، إلا أن «العرب» - لا هو - أقاموا الصلة بين «الحدا» و«الرجز»، من جهة، وهم أيضاً الذين «جعلوا كلامه أول الحداء»، من جهة ثانية. هل تعين هذه المسافة، أي اختلاف الكتابة في الصيغتين، المسافة المعرفية بينهما، حيث ان ابن خرداذبه أورد الصيغة الأولى كما بلغته مع المرويات العربية، بينما أوردها المسعودي بعد أن أعمل التفكير فيها؟ لعل التفسير ممكن، إذا تنبهنا الى المسافة الزمنية الفاصلة بينهما، بين ابن خرداذبه (211 - 300 هـ.) وبين المسعودي (- 346 هـ.)؛ وهي مسافة تحققت فيها أيضاً، على ما نعلم، نقلات بينة في التفكر والنظر في الأمور التاريخية.

المسافة أكيدة، ألا أن هذه النقلة تحتفظ بأساس الرواية التاريخية، وهو التعويل على المرويات الشفوية المتناقلة، من دون أي تحقيق فيها. التعويل أساسه اعتقادي، يقوم على القبول بـ«أسطرة» التاريخ، وعلى تعيين نشأة «طبيعية» (مثل الولادة الطبيعية عند الآدميين) للأحداث التاريخية، معززة دائماً بوجود «أصل»، مثبت في اسم رجل بعينه، مثل لزوم اسم الأب لولده.

لا نستطيع التسليم بهذا النص ذي الصيغتين على أنه «خبر»، أي واقعة حادثة في زمن ما، مع أشخاص بعينهم، إلا أننا نستطيع، بالمقابل، التعويل عليه كمادة قولية، تبين لنا الدلالات الاعتقادية - دلالات كاتبيه وناقليه، من الجماعة حتى ابن خرداذبه والمسعودي - في نشأة الغناء العربي. هكذا تتحول المادة القولية الى خطاب لا يقول حقيقة تاريخية محض، بل حقيقة المخيلة الجماعية وقوالبها السردية ودلالاتها الاعتقادية.

سنتوقف لاحقاً للتعرف على الشأن الاعتقادي والدلالي في هذه الكتابات، وفي «كتاب العين» أساساً. يعنينا في المحطة الحالية من البحث الخلوص الى نتيجة عملية في التعامل مع هذه الروايات التاريخية، وهي التالية: إذا كنا نشكك - ما لم تثبت كفاية من الرواية - بالجانب القصصي من هذه الأخبار، فإننا نحتفظ - بعد أن نكون أزلنا الجانب

السردي منها، وعلّقنا الكلام راهناً حول حمولتها الاعتقادية في دلالاتها - بما تعينه، وهو أن الحداء عند العرب كان «قبل» الغناء.

هذا ما تنقله المرويات القديمة، التي بلغت هؤلاء الكتاب والمصنفين، فيما أخذوه عن الأعراب من دون شك. وهو ما ينساق إليه الكتاب والمصنفون أنفسهم في سعيهم الى كتابة تاريخية ذات درجة من المعقولية، ولو أنها ذات أساس أسطوري: فالحداء سابق على الغناء بما أنه أبسط تركيباً وتكراراً مما سيكون عليه الغناء لاحقاً. واذا كانت الشواهد التاريخية - لا المرويات - عن أصل الغناء (الحداء بالأحرى) معدومة في عهد كتابة هذه المصنفات، فانه كان بإمكان هؤلاء الكتاب إجراء مقارنة بين ما كانوا يعرفونه في أزمانهم من أمر الحداء والغناء.

هكذا لا يتأخر ابن خرداذبه عن التأكيد: «ثم اشتق الغناء من الحداء» (م. س.، ص 19)، وهو ما يرد عنه، وفق الصيغة نفسها في كتاب المسعودي. وهو ما يتكرر في كتابات عدد من القدماء، مثل ابن رشيق في كتابه «العمدة»، حين يعيد حكاية وقوع مضر بن نزار عن جمله: «ويقال: إن أول من أخذ في ترجيعه الحداء مضر بن نزار، فانه سقط عن جمل....» (م. س.، ص 2/314). ولكن أي غناء؟ هل يمكن أن نتحدث عن ضروب غنائية أخرى، غير «النشيد» و«الحداء»؟

نقع في غير مادة معجمية على صفات مستحسنة، مثل «الهزج» في الغناء والآلات، و«الزجل» في الحداء والغناء، فهل نقوى على تبين دلالي أشد لها؟ يتضح من تعيينات «الزجل» كونه يشير الى «رفع الصوت الطري»، ما يدل على غناء رقيق على الأرجح. إلا أننا لا نجد الوضوح نفسه في تعيينات «الهزج»، إذ يرد صفة مسندة إلى العود أو المغني، من دون شروحات أو حشو. هل الأمر مشابه لما عرفناه أعلاه مع «الرجز»؟ لعلنا أمام ضرب غنائي يقوم على إنشاد أبيات من الرجز، أي من بحر شعري قائم، هو الآخر، على درجة عليا من التكرار (أربع مرات متتالية لتفعيلة «مفاعيلن»).

يشير المعجم في تعريفه الى أن «الرعد» قد يوصف، هو الآخر، بالهزج: هل يعني هذا أن الهزج يعين في أساسه الدلالي صوتاً قوياً، ثم جرى استعماله من بعد للإشارة الى غناء قوي، أي مخالف تماماً لغناء «الزجل» الطري النغمات؟ أشرنا في المثلين المذكورين الى مادتين شعريتين تقومان على درجة كبيرة من التكرار البسيط لتفعيلة واحدة متوالية، ما يسهل ويعزز غناءهما من دون شك. كما تحدثنا عن ألحان، أي عن أصوات «موضوعة»، ولكن هل نحن فعلاً أمام أصوات مؤلفة، أم أننا، مع ضروب «النشيد» و«الرجز» و«الحداء» و«الهزج»، أمام ضروب غنائية، ولكن نمطية، تقوم على

تكرار النغمات نفسها، على الرغم من تغير الأبيات المنشدة في كل مرة؟ ألا يكون الغناء في هذه الضروب «تنغيماً» وحسب للأبيات، من دون لحن خاص بكل دفعة مختارة من الأبيات؟ أهي أنواع غنائية فعلاً؟ لعلنا نجد في المصادر، مرة أخرى، ما يجيب عن أسئلتنا هذه.

يقول ابن خرداذبه: «ولم تكن قريش تعرف من الغنا إلا النصب حتى قدم النضر بن الحرث بن كلدة بن علقمة بن عبد مناف بن عبد الدار بن قصي العراق فتعلم بالحيرة ضرب العود وغناء العبادين فقدم مكة فعلم أهلها، فاتخذوا القيان» (م. س.، ص 20 - 21). وهو ما يرد على لسانه - مع تبديل صياغي طفيف - في كتاب المسعودي (م. س.، ص 2/ 589 - 590). فما «النصب»؟

يجمع غير مصدر، من كتاب ابن خرداذبه ونقول المسعودي عنه حتى نقول ابن رشيق عن إسحاق بن ابراهيم الموصلي وغيره، على القول بوجود ثلاثة أجناس متفرعة أو لاحقة على الحداء، وهي: النصب، والسناد والهزج. وتبسيطاً لعرض الأمر، اخترنا الاكتفاء بعرض ابن رشيق لأنه يجمع آراء سابقيه، عدا أنه يضم إليها قول الموسيقي الموصلي: «وغناء العرب قديماً على ثلاثة أوجه: النصب، والسناد، والهزج.

فأما النصب فغناء الركبان والفتيان، قال إسحاق بن إبراهيم الموصلي: وهو الذي يقال له المرائي، وهو الغناء الجانبي، اشتقه رجل من كلب يقال له جناب بن عبد الله بن هبل، فتنسب اليه، ومنه كان أصل الحداء كله، وكله يخرج من أصل الطويل في العروض.

وأما السناد فالثقيل ذو الترجيع، الكثير النغمات والنبرات، وهو على ست طرائق: الثقيل الأول، وخفيفه، والثقيل الثاني، وخفيفه، والرمل، وخفيفه.

وأما الهزج فالخفيف الذي يرقص عليه، ويمشي بالدف والمزمار فيطرب، ويستخف الحليم، قال إسحاق: هذا كان غناء العرب جتى جاء الله بالإسلام، وفتحت العراق، وجلب الغناء الرقيق من فارس والروم، فغنوا الغناء المجزأ المؤلف بالفارسية والرومية، وغنوا حميعاً بالعيدان والطنابير والمعازف والمزامير (. . .).

وأما التغبير فهو تهليل أو تردد صوت، بقراءة أو غيرها، حكى ذلك ابن دريد، وحكى أبو إسحاق الزجاجي قال: سألني بعض الرؤساء: لم سمي التغبير تغبيراً؟ قلتُ: لأنه وضع على أنه يرغب في الغابر - أي: الباقي، أي: يرغب في نعيم الجنة وفيما يعمل للآخرة. وقال غيره: إنما قيل له تغبير لأنه جعل ما يخرج من الفم بمنزلة الغبار، فعرض الجوابان على أحمد بن يحيى، فاستجاد جوابي» (م. س.، ص 2/ 313 - 315).

نص ابن رشيق حافل بالمواد والمعلومات والأوصاف عن الأجناس الغنائية، إلا أنه يتطلب قراءة «يقظة» إذا جاز القول، تجنبنا تأكيداته المبرمة، وحقائقه التي لا يرقاها الشك. ذلك أن للنص مستويات وطريقة في الإخبار تمكننا من معرفة نقاط الضعف فيه مثل نقاط القوة. فالمقطع الأخير من هذا النص يعرض لنا طريقة في الإخبار، تفسيرية إذا جاز القول؛ وتعين تعويل العلماء على تفسير لغوي أو دلالي لما يصلهم من الأخبار والمسميات؛ وهي اجتهادات لعلماء معروفين وغير معروفين في تفسير الصوت المسمى بـ«التغيير»: هذا ينسبه الى «الغابر» وذاك الى «الغبار»، من دون أية شواهد تاريخية أو إخبارية لدعم هذا الاجتهاد أو ذاك.

إلا أن النص يتضمن، من ناحية أخرى، معلومات تبدو أكثر دقة مما عرفناه أعلاه عن الأنواع الغنائية السابقة على الإسلام، وتعود إلى إسحاق بن ابراهيم الموصلي تحديداً، المعروف بطول باعه الموسيقي: فهو «الذي صحح أجناس الغناء وطرائقه وميزه تمييزاً لم يقدر عليه أحد قبله ولا تعلق به أحد بعده»[11]. وهو الذي قدم معلومات ثمينة عما هو عليه «النصب» و«السناد» و«الهزج»: فـ«النصب» غناء الركبان والفتيان، على أنه مشتق من بحر الطويل في العروض؛ ويعين أيضاً «طرائق» غناء «السناد» الست (التي نجدها بالمقابل في كتابات العديدين، مثل الفارابي وغيره). ولكن هل يمكننا الوثوق بهذه التعريفات؟

اللافت في هذه التعيينات هو تنكبها عن التفسير اللغوي، وسعيها إلى تقديم وصف عياني لكل نوع من الأجناس: فالموصلي لا يتأخر، على سبيل المثال، عن إيراد ألفاظ أخرى معينة لنوع «النصب» مثل «المرائي» و«الجانبي»؛ عدا أنه يصف النبرات والأنغام في نوع «السناد»، كما يعين الآلات التي تصاحب نوع «الهزج».

نخرج من تعييناته هذه الى رسم صورة تعرض لنا غناء ما قبل الإسلام (وهو الذي اعتمد هذه القسمة) في ثلاثة أنواع، لكل منها غرضه الاجتماعي: «النصب»، وهو للفتيان والركبان؛ و«السناد»، وهو «الثقيل» المناسب للمناسبات الجليلة من دون شك؛ و«الهزج»، وهو النوع «الخفيف» الخاص بالأفراح والمآدب على الأرجح.

2 . ب : الأصوات الصناعية الموضوعة

يفيد المعجم في غير موضع عن «رفع» الصوت، مثل «العج» و«الإنشاد»

---

(11) أبو الفرج الأصفهاني: «كتاب الأغاني»، ص 5/ 243 .

و«التصويت» وغيرها، ما يحدد غناء «العقيرة» (أو «تجويفات الحلوق وآلات التصويت الإنساني»، كما يسميها الفارابي). إلا أنه يتحدث أيضاً عن أصوات أخرى، هي أصوات «الملاهي» و«المعازف» (أو «الآلات الصناعية» كما يسميها الفارابي). فما الأصوات هذه؟

في المعجم قائمة واسعة من هذه الآلات، حتى اننا نقوى على تصنيفها في مجموعات تبعاً لوجهة إحداث الأصوات فيها. وهي ليست آلات، أو أدوات وحسب، بل تحمل أسماء خاصة بها، مثل «المعازف» أو «الملاهي» أو أدوات «اللعب». فما الذي يعينها في شكل خصوصي؟

ترد في تعريفات الآلات أفعال محددة خاصة بها، هي: «الضرب» و«القرع» و«النقر» و«الزمر» و«النفخ» وغيرها؛ وتشير الى كيفيات في إحداث الصوت: كيفية تقوم على استخراج الصوت بفعل «الضرب»، وأخرى بفعل «النقر»، وثالثة بفعل «الزمر».

تعززت قناعتنا بهذا التقسيم الثلاثي، بعد أن وجدنا غير كاتب قديم، مثل ابن خلدون، أو حديث، مثل الدكتور ناصر الدين الأسد، يعتمده معولاً عما هو معروف من معلومات تاريخية عن الآلات هذه في العصور القديمة[12]: ابن خلدون يتحدث عن «تقطيع أصوات أخرى (أي غير الأصوات الإنسانية) من الجمادات»، ويميز بين «القرع» و«النفخ» (أو «الزمر») و«آلات الأوتار»، والدكتور الأسد يفرق بين «آلات الأوتار» و«آلات النفخ» و«آلات الضرب». فكيف ندرج الآلات الواردة في «كتاب العين» في القوائم الثلاث؟

2 . ب . 1 : آلات «الضرب»

يتحدث المعجم في معرض تعريفه بـ«الصولجة» عن وجود آلتين تسميان «الصنج»: واحدة تسمى «الصنج العربي» وتكون في الدفوف وغيرها؛ والأخرى دخيلة، ولها أوتار. ونتحقق في هذا التعريف من وجود نوعين من «الضرب»: الضرب «القوي»، إذا جاز القول، ويقتضي الضرب براحة اليد أو بالأصابع على جلود مشدودة، كما في الدفوف؛ والضرب «الخفيف»، إذا جاز القول، على آلات ذات أوتار. ويدعونا هذا التمييز الى ملاحظة معالجتين مختلفتين، وإلى القول بوجود «الضرب» من جهة، و«النقر» من جهة ثانية. فما نجد في النوع الأول؟

---

(12) ابن خلدون: «المقدمة»، دار القلم، 1978، ص 423؛ د. ناصر الدين الأسد: «القيان والغناء في العصر الجاهلي»، دار الجيل، بيروت، طبعة منقحة مزيدة، طبعة ثالثة، 1988، ص 106.

ترد فيه الآلات التالية: «الدريج»، و«الدف»، و«الطبل»، و«الصنج العربي» وغيرها. وتزيد قائمة «كتاب العين»، عما أورده الدكتور الأسد في كتابه، «القيان والغناء في العصر الجاهلي»، من آلات الضرب، بعد أن تتبع اسماءها في قصائد الشعر الجاهلي. فقامت قائمته على الآلات التالية وحسب: «الطبل» و«الدف» و«الجلاجل» (م. . ن. ، ص 108 – 109).

إذا كان الخليل يعلمنا عن أصول بعض هذه الآلات، فيميز بين «العربي» و«الدخيل» (أو ملاهي العجم) منها، فان هذه الإشارات تبقى معدودة ومقتضبة. وما نقع عليه في عدد من المصادر – إذا وضعنا جانباً الجانب «القصصي» لبعض المرويات، الذي سنتناوله لاحقاً – قليل هو الآخر، ولا يفيد الكثير عن هذه الآلات حصراً. ذلك أنها آلات «مصاحبة»، كما يحدثنا عنها ابن رشيق (حسب النص الوارد أعلاه)، و«يناسب» بعضها جنساً غنائياً دون آخر (مثل اصطحاب الدف لغناء «الهزج»). أو هي آلات تناسب القرع، دون الألحان الغنائية «الرقيقة»، أي الخفيفة، أو «الثقيلة»، أي الحزينة. كما يورد ابن خرداذبه معلومات تتصل باستعمال الفرس للصنوج في غنائهم.

2 . ب . 2 : آلات «النقر»

ترد في «كتاب العين» تعريفات عن آلات تُحدث أصواتاً بنقر الأصابع أو الطرق على أوتارها، وهي التالية: «الألنجوج» و«اليلنجوج»، وهو العود «الجيد»، و«العود» و«الكران» و«البربط» و«الصنج» و«الون» و«الطنبور» وغيرها. ويحتل العود بين هذه الآلات مكانة خاصة، إذ يرد في مواضع عديدة، وأكثر من غيره، ويمكن اعتباره الآلة الأولى في هذه القوائم الثلاث. ولقد وردت في قصائد الشعر الجاهلي أسماء عديدة للعود، مثل: «المزهر»، و«الكران»، و«البربط»، و«الموتر» وغيرها، كما تتبعها الدكتور الأسد في كتابه نفسه (م. ن. ، ص 106 – 108).

لا يتوسع «كتاب العين» في الكلام عن العود، لكننا نقع في عدد من الكتب القديمة على معلومات وافية حول نشأة هذه الآلة، أو حول أوصافها، أو حول التحسينات التي أصابتها. فنحن نقع في «مختار من كتاب اللهو والملاهي» على روايات «قصصية» تفيدنا أن «أول من اتخذ العود لمك بن متوشيل بن محويل بن عبرد بن اخنوخ بن قينان بن آدم» (م. س. ، ص 15). وهو ما نجد أثراً مشابهاً له في كتاب «العقد الفريد» لابن عبد ربه الذي ينسب صنع العود الى لامك بن قابيل بن آدم[13]. كما يفيدنا

(13) ابن عبد ربه: «العقد الفريد»، ص 7 / 28 – 29.

ابن خرداذبه عن اشتغال الفلاسفة بالعود: «ثم سوت الفلاسفة العود. قال فيذرس الرومي: جُعِلَتْ الأوتار الأربعة بازاء الطبائع الأربعة» (م. س.، ص 16)؛ ويستعيد المسعودي هذا النص لابن خرداذبه، مع شيء من التعديل الصياغي الطفيف (م. س.، ص 2/ 591). ونجد التناسب هذا بين العود والطبائع البشرية في عدد من الكتابات اللاحقة، ولا سيما في «رسائل» أخوان الصفا وفي كتابات عدد من الفلاسفة.

الى هذا، نجد في «كتاب الموسيقى الكبير» للفارابي أقوالاً مستفيضة عن العود، تبين لنا أوجه الضرب عليه وخلافها (م. س.، ص 498 - 628). كما يمدنا الأصفهاني في موسوعته «الأغاني» بمعلومات واسعة عن العود، مثل انتشار آلة «البربط» بين عرب الغساسنة في بلاد الحيرة وإقليم بيزنطة في عصر ما قبل الإسلام، أو عن استعمال العود في العهود الإسلامية: «قال إسحاق، وحدثني أبي قال: أخبرني من رأى عود ابن سريج وكان على صنعة عيدان الفرس، وكان ابن سريج أول من ضرب به على الغناء العربي بمكة» (م. س.، ص 1/ 233). وهي معلومات تظهر لنا اختلافات في صنع العود، بين ما كان عليه في الجاهلية، وما صار عليه بعد اتصال العرب بالفرس وأخذهم بالنموذج المعروف عندهم. كما نقع في كتاب الفارابي المذكور على معلومات تفصيلية ووافية عن «الطنابير» في نوعيه، البغدادي (أو العربي) والخراساني (م. س.، ص 629 - 771).

كما نجد في «كتاب العين» شيئاً مما تقوم عليه هذه الآلات، فنتعرف على نوع من الأوتار الجيدة، وهو «المستأرب»، أو «الأزعب» وغيرهما. كما نتعلم أحياناً الكيفيات التي يتم فيها العزف، أو النقر على العود، على سبيل المثال. أو نتعرف على أسماء بعض الأوتار، مثل «المثنى»، وهو الثاني من أوتار العود.

2 . ب . 3 : آلات «الزمر»

تقوم القائمتان المذكورتان على معالجات مختلفة بين الضرب والنقر، على جلود مشدودة وغيرها أو على أوتار؛ أما القائمة الثالثة فتعتمد على الفم نفخاً وزمراً، وترد فيها الآلات التالية: «المستقة»، و«المزمار»، و«الزمخر»، و«الشياع»، و«الكوبة» و«الناي» وغيرها. ويعلمنا المعجم أحياناً عن صنع هذه الآلات، مثل آلة «الكوبة»، التي تتألف من قصبات، وتجمع في قطعة أديم، «ثم يُخرز بها، ويزمر فيها»، وقد سميت كوبة، «لأن بعضها كُوِّبَ على بعض، أي: أُلزق». وفي كتاب الأسد المذكور أعلاه ذكر لآلتين، هما: «القصاب» و«المزهر» (م. س.، ص 108)؛ وفي كتاب المسعودي، نقلاً عن ابن خرداذبه، تفسير «قصصي» لنشأة آلات «الصفر»، كما يسميها: «ثم اتخذ الرعاة

والأكراد نوعاً مما يصفر به، فكانت أغنامهم اذا تفرقوا صفروا فاجتمعت» (م. س.، ص 2/ 588).

2. ج : الضروب

ميزنا أعلاه بين أصوات تصدر في كيفية عفوية (أو تلقائية) وأخرى في تأليف موضوع لها؛ ووجدنا في مواد المعجم معطيات لغوية ودلالية تظهر وجود صنفين من الأصوات الموضوعة، هما: الأصوات الخارجة من الحلق، والصناعية الحادثة بواسطة الآلات. ولكن هل يفيدنا المعجم أكثر عن «وضع» الأصوات هذه، أي عن ألحانها؟ فرقنا أعلاه بين الأصوات الانسانية (ووجدنا أنها تتعين في لفظ «الغناء» وغيره) وبين الأصوات الصناعية (ووجدنا أنها تتعين في ألفاظ مثل «النقر» و«الضرب» و«الزمر» وخلافها)، فهل يمدنا المعجم بمعطيات عن ضروب كل صنف منها؟

2 . د : ضروب الألحان

لا يسعنا الإجابة عن هذا السؤال وغيره (مما يدخل في عملية وضع الألحان) انطلاقاً من المعجم، لكننا نجد فيه، بالمقابل، معلومات عن أصول بعض الألحان، وعما تقتضيه أو تؤدي إليه المعالجات اللحنية من ظواهر ومحددات. يعين المعجم عملية وضع الألحان في غير مادة معجمية على أنها «صياغة»، ولكن مما تتم؟ أي ما هي «وحداتها الصياغية» إذا جاز القول؟

يحدثنا الخليل عن ثلاثة أصوات «تُصاغ منها الألحان»، لكننا لا نجد في المعجم سوى تعريف واحد منها، وهو الصوت «الأجش». يعين هذا التعريف مصدر هذا الصوت، أي صدوره عن الرأس وخروجه من الخياشيم، وشيئاً من صفاته، مثل الغلظ والبحة. إلا أن التعريف يزيد عن ذلك، أي عن هذا الوصف الطبيعي، ليتناول ظواهر ومعالجات واقعة في ما يجب أن نسميه بالنوع الغنائي أو اللحني «الأجش». لكننا لا نقوى على التحقق التام والدقيق مما تشير إليه سائر فقرات التعريف:

«قالَ الخَليلُ: الأَصْواتُ التي تُصاغُ منها الأَلحانُ ثلاثةٌ: الأَجَشُّ صَوْتٌ من الرأسِ يَخْرُجُ من الخَياشِيم، فيه غِلَظٌ وبُحَّةٌ فَيُتْبَعُ بِخَدَرٍ موضوعٍ على ذلك الصَّوْتِ بِعَيْنِهِ يُقالُ له الوَشْيُ، ثم يعادُ ذلك الصَّوْتُ بِعَيْنِهِ، ثم يُتْبَعُ بِوَشْيٍ مِثْلَ الأَوْلِ فهي صِياغَتُهُ، فهذا الصَّوْتُ الأَجَشُّ». فما المقصود بـ«الخدر الموضوع على الصوت»؟

لا نقوى جواباً عن هذا السؤال، عدا أننا لم نجد، لا في المعجم ولا في كتب

أخرى، ما يفيدنا في هذا السعي. هل نعمد الى ما نصح به الفارابي في «كتاب الموسيقى الكبير»: «أما فصول الأنغام التي بها تُكسب انفعالات النفس، فجلها أيضاً ليست لها عندنا أسماء، وإنما تشتق أسماء أصنافها من أسماء أصناف الانفعالات، فلذلك يجب أن نعدد الانفعالات ثم نجعل أسماء هذه الفصول من فصول النغم مأخوذة من أسماء تلك، فيُسمى ما يُكسب الحزن إما المحزّن، وإما الحُزني، واما التحزين، وأحسب بعض الناس يسمي هذا الصنف من الفصول، «التحزينات»، وما يُكسب الأسف أسفياً، وما يُكسب الجزَع جزعياً. . . .» (م. س.، ص 1178)؟ أي هل نسعى، وفق طريقته، الى تفسير دلالي حصري لـ«الخدر» (الذي يعين شيئاً من الاسترخاء اللذيذ، الذي يحققه الغناء أحياناً)، أو «الوشي» (الذي يعين زخرفة «مزيدة» على الأصل)؟

لنعد الى التعريف مرة أخرى: يتبين لنا أن «الخدر» هو «الوشي» نفسه («فيتبع بخدر موضوع على ذلك الصوت بعينه يقال له الوشي»). كما نلحظ في التعريف شيئاً مما تقوم عليه الصياغة في تتابعها، حيث ان صورة «الصوت الأجش» تبدو على هذه الحال:

صوت من الرأس + خدر موضوع على الصوت واسمه الوشي + عودة الصوت الأول عينه + ثم وشي مشابه للأول.

كما لو أن «الصوت الأجش» يتألف - على الرغم من عدم معرفتنا أو تعييننا لمحتواه الصوتي، وفي صورة تجريدية خالصة - من تكرار تناوبي بين صوت الرأس والوشي.

ونقع في تعريفات أخرى في المعجم على معطيات أخرى قد تفيدنا أكثر في تعيين عملية «الصياغة». فـ«الصوت المجسد» يشير الى صوت «مرقوم على محنة ونغمات»: هل المقصود بـ«المحنة» في هذا التعريف الإشارة الى ألحان «حزينة»، وفقاً لطريقة الفارابي التفسيرية المذكورة أعلاه؟ ما المقصود بـ«الترقيم» في هذا التعريف؟

هذه التعريفات لا تلبي مسعانا تماماً، بخلاف تعريف المعجم عن «السَّكت»، إذ يعينه الخليل بوصفه من «أصول الألحان»، وأنه «تنفس بين نغمتين من غير تنفس، يريد بذلك فصل ما بينهما». التعيين دقيق بقدر ما هو مفيد، ويحدد لنا الكيفية التي تنتظم فيها النغمات المؤلفة للألحان: «السكت» يعين وقوفاً عن الغناء، أي امتناعاً ولكن «من غير تنفس»، ما يبدو إشارة واضحة الى الأداء في الغناء.

نقع في هذا التعريف على ما وصلَ اليه وضع الألحان من طرق تدوينية. فاللحن يقوم على عدد من النغمات، أي على عدد متوال من الأصوات، من حدوثها في

التنفس، ومن عدد آخر من الأصوات «المحبوسة» إذا جاز القول، ما يساعدنا على جعل «اللحن» عبارة عن عدد منتظم من الأصوات المنطوقة أو المحبوسة. وهو تعريف يعين تدوين الألحان في كيفية لا نراها بعيدة عما كان عليه تدوين البحور الشعرية، مع الخليل ابن أحمد تحديداً، من «أسباب» و«أوتاد». كما نرى في تعريف «السكت» ما يناسب تعريف «الوتد المفروق»: فاذا كان الأول يعين نغمة «صامتة» (أو «بيضاء» كما يحددها التدوين الموسيقي الأوروبي) بين نغمتين حادثتين، فان «الوتد المفروق» يحدد بدوره حرفاً ساكناً بين حرفين متحركين.

إن العودة الى الشعر لتفسير الغناء مسلك طبيعي بحكم التلازم بينهما، سواء في النشأة أو في اعتماد الغناء على الشعر؛ ولن ينقطع هذا المسلك مع الفراهيدي، وسيتعزز لاحقاً مع الفلاسفة، مثل الفارابي، الذي جعل الألحان «تابعة» للأقاويل الشعرية: «ينبغي أن يعلم أن أفعال هذه الصناعة (الألحان) تابعة للأقاويل الشعرية»، كما ذكرنا ذلك أعلاه. وهي عودة متوقعة من الفراهيدي إذا عرفنا عنه استنباطه عروض الشعر وعمله على الايقاعات في صورة عامة. وهو ما يقال عنه في صورة لافتة في قول للجاحظ يورده المسعودي في «مروج الذهب»: «ذكر عمرو بن بحر الجاحظ في كتابه في تفضيل صنعة الكلام، وهي الرسالة المعروفة بالهاشمية، أن الخليل بن أحمد من أجل إحسانه في النحو والعروض وضع كتاباً في الإيقاع وتراكيب الأصوات، وهو لم يعالج وتراً قط، ولا مس بيده قضيباً قط، ولا كثرت مشاهدته للمغنين» (م. س.، ص 2/677 - 678).

2 . د . 1 : تطور الغناء

غير أن المعجم لا يخبرنا كفاية عما نقلته المصادر عن معرفة الخليل بالايقاعات، سواء العروضية أو الغنائية، بل عن وضعه كتاباً في هذا الميدان لم يصلنا: هل يعود هذا الى حدوثها الناشئ؟ ربما، إلا أن هذا لا يغيب عن أنظارنا وجود عدد من المواد في المعجم، تساعدنا في التعرف على تاريخية الصناعات، وعلى تفرع الدلالات وتبلورها، التي تشكل ميدان دراستنا. وهي معلومات لا تعين تاريخيةً لغويةً (ورود الألفاظ والدلالات في فترة بعينها) وحسب، بل تاريخية صرفة أيضاً، ذلك أن الوحدات المعجمية تشير أحياناً الى معلومات تاريخية، أو الى ما يماثلها. فنحن نجد معطيات ومؤشرات عديدة عن «القراءة» عموماً، وعن معالجات «الصوت الديني»، التي سنعود إليها لاحقاً. كما نقع أيضاً على علامات لغوية ودلالية، عن قراءة «أصحاب الألحان» وغيرها، أو عن أنواع الضروب الغنائية وخلافها، التي تؤكدها مصادر عديدة.

ما كان لنا، في العديد من الأحيان، أن نقرأ مادة المعجم قراءة سوية ومتسقة إلا بعد الرجوع الى المصادر. فالمعجم يبدو في بعض مواده أشبه بالخط، ولكن ذي النقاط المتقطعة، التي لا نقوى على معرفتها، وعلى تبين مسارها، وعلى انتقال المعاني فيها، إلا بعد «إضاءة» المصادر لها. ولقد وفرت لنا المصادر معلومات ثمينة عن حال الغناء في الفترة التاريخية التي ندرسها، ولا سيما في الكتب التالية: «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني، و«العقد الفريد» لابن عبد ربه، والمسعودي في «مروج الذهب»، وخصوصاً في نقوله عن ابن خرداذبه . وقد قام الباحث هنري جورج فارمر بوضع كتب عديدة، شديدة الاعتماد على هذه المصادر، بعد أن قام باستخلاص موادها والتفكر بها.

إلا أن مشكلة العديد من هذه المصادر، هو أنها كتبت بعد وقت، ما يجعلنا نتحسب في التعامل مع كيفية إخبارها، عدا أنها تسارع الى المبالغة والتعميم والاستنتاجات، وهو ما فعله بدوره غير باحث حديث، مثل فارمر وسواه: يكفي أن يمنع خليفة مغنياً عن الغناء حتى يتم وضع استنتاج عام متسق يقول بتحريم الغناء في فترة ولايته. أو يكفي أن يُقبل أحد الأعراب - من غير الموالي تحديداً - من قبيلة طي، على الغناء حتى يسارع فارمر الى القول بان الغناء بلغ مرتبة عالية لدرجة أن الأعراب باتوا يمارسونه، فيما يغفل الباحث الأمر التالي وهو أن المغني المذكور . . . يتيم الأب، ما يحد سلفاً ويخفف - حتى لا نقول يمنع - مثل هذا التفسير.

هي هنات وأعراض كتابة تاريخية تعوزها المصادر الأكيدة من دون شك، عدا أنها مصابة في الوقت عينه بميل تعميمي نسقي، لا يرى في التاريخ سوى تتابع منطقي، في الوقت الذي تتم فيه قراءة التاريخ وفق ما انتهى اليه من دون تردداته وتعثراته ونسقه غير المنتظم. فهل نقوى على تعرف أدق على هذا التاريخ؟

وجدنا في المصادر، كما أشرنا إليها أعلاه، أخباراً ذات طابع قصصي، حول نشأة الغناء أو آلة العود وغير ذلك، لكنها تعود الى قرون وقرون سابقة على عهد الكتابة التاريخية. وتقدم لنا هذه الأخبار طريقة في التأريخ، بل في القص بالأحرى، قد تكون ذات نفع في الدراسة الدلالية، أو في الاطلاع على صور المخيلة الجماعية ومعتقداتها، لا في التحقق من وقائع تاريخ البشر. إلا أن هذه الخشية تخف حين تنشغل الكتابة التاريخية برصد وقائع قريبة وضبطها، لا ترقى الى مئة سنة في الغالب، وهو ما نتحقق منه في بعض الكتب.

لم تصلنا كتب يونس الكاتب، الموسيقي والكاتب في آن، الذي عده أبو الفرج الأصفهاني مثابة «الأصل الذي يُعملُ عليه ويرجع اليه» (م. س.، ص 4/ 398)؛ ولا

كتابا اسحق الموصلي، «كتاب الندماء» وكتاب أغانيه، وغيرها. لكننا وجدنا نقولاً عنها في عدد من الكتب التي وصلتنا، ولا سيما في موسوعة «الأغاني» للأصفهاني. واذا كان الأصفهاني لم يعايش المغنين المؤسسين في العصر الأموي، فان شهادات الموصلي ويونس وابن خرداذبه وغيرهم لا تفصلها عن وفاة أول هؤلاء المغنين سوى سنوات معدودة. نعود إذن الى طرح السؤال السابق: هل نقوى على توفير معرفة أقوى بهذا التاريخ؟

طبعاً، وقد بادر غير كاتب حديث، مثل فارمر والأسد والدكتور شوقي ضيف وغيرهم، الى كتابة هذا التاريخ، الى تعيين أطواره، وترتيب لائحة مغنيه وضروب غنائهم. فماذا نقول عن دراساتهم هذه؟ هل نكتفي بها؟

تعد كتب فارمر تأسيسية في هذا المجال[14]، إذ انه سعى منذ عشرينيات هذا القرن الى تدوين هذا التاريخ، بعد أن قارن العديد من الروايات التاريخية المعروفة، والواردة في كتب «الأغاني» و«العقد الفريد» و«مروج الذهب» وغيرها، ونظر فيها، متحققاً من أغلاط بعضها أو من تضارب بعضها مع بعض، مشيراً الى تفسيرات واستنتاجات متصلة بسياسات الخلفاء في أمر الغناء. المسعى جاد، من دون شك، وننتهي منه الى رسم تاريخ متصل ومعلل أحياناً للغناء - وإن سريع التعميمات والاستنتاجات - منذ الفترات البعيدة في التاريخ الجاهلي، ولا سيما في جنوبي الجزيرة العربية، حتى القرن الثالث عشر الميلادي.

لن نستعيد مادة هذا الكتاب، ما يعنينا هو الانتباه، بل التركيز- بعيداً عن السرد الوقائعي والتتابعي لأخبار المغنين، والمعين على أنه تاريخ الغناء نفسه - على قضايا واقعة في تأسيسه، أي في نقلته مع الإسلام: هذا ما يتضح في صلة الغناء المحلي إذا جاز القول، بمصادر الغناء الجديدة مع «الفتح»؛ وهذا ما يتأكد أيضاً في ما استحدثته هذه النقلة من ضروب غنائية، جديدة أو محورة.

2 . د . 2 : الغناء : أصول وتأثرات

تحفل المصادر بمعلومات وأخبار عن اتصال العرب بغير حضارة، مثل الفارسية والرومية وغيرهما، في مجال الغناء، وعن أخذهم منها آلات بعينها، أو أشكالاً

(14) هنري جورج فارمر: «تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي»، ترجمة: جرجيس فتح الله المحامي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت..

مخصوصة من هذه الآلات، أو ألحاناً أو ضروباً محددة. وهو اتصال لا يرقى الى الفتح، بل الى قبل ذلك، حيث ان ابن خرداذبه يسوق القول عن علاقات بين مكة والحيرة، على سبيل المثال: «ولم تكن قريش تعرف من الغنا إلا النصب حتى قدم النضر بن الحرث بن كلدة بن علقمة بن عبد مناف بن عبد الدار بن قصي العراق فتعلم بالحيرة ضرب العود وغناء العبادين فقدم مكة فعلم أهلها» (م. س.، ص 20 - 21). كما أن أبياتاً جاهلية تفيدنا، هي الأخرى، عن اتصالهم بمصادر غنائية مختلفة، كما نلقى ذلك في هذا البيت للأعشى:

ولقد شربتُ الخمر تَرْ كضُ حولَنا تُرْكٌ وكابلْ

ان هذه «الرحلات الغنائية»، من مواطن في الجزيرة العربية الى بلدان ومدن أخرى مجاورة لها، نجدها في غير مصدر، وتشمل غير فترة زمنية. فقد ذكر ابن فضل الله العمري في «مسالك الأبصار» أن عبد الله بن جدعان الجاهلي «أتى كسرى ملك آل ساسان، وسمع عنده غناء الحسان، وشدا جانباً مما سمع»[15].

هذا ما نقع عليه في الزمن الإسلامي أيضاً، إذ ينقل إلينا الأصفهاني، في ترجمة المغني ابن مسجح أنه «نقل غناء الفرس الى غناء العرب، ثم رحل الى الشام وأخذ ألحان الروم والبربطية والأسطوطوخوسية، وانقلب الى فارس فأخذ بها غناء كثيراً وتعلم الضرب، ثم قدم الى الحجاز وقد أخذ محاسن تلك النغم، وألقى منها ما استقبحه من النبرات والنغم التي هي موجودة في نغم غناء الفرس والروم خارجة من غناء العرب، وغنى على هذا المذهب» (م. س.، ص 3/ 172). إلا أن الأصفهاني لا يفيدنا ما إذا كان ابن مسجح قام برحلته هذه قبل أو بعد اتصاله بالفرس في الجزيرة: «ذلك ان معاوية ابن أبي سفيان لما بنى دوره التى يقال لها: «الرقط» (. . .) حمل لها بنائين فرساً من العراق فكانوا يبنونها بالجص والآجر، وكان سعيد بن مسجح يأتيهم فيسمع من غنائهم على بنيانهم» (م. س.، ص 3/ 276).

لعله قام برحلاته هذه بعد اتصاله الأولي بالبنائين الفرس في الجزيرة، بعد أن أفادنا الأصفهاني، في موضع آخر من موسوعته، عن استماع ابن مسجح لهم أيضاً أثناء عملهم في بناء المسجد الحرام في خلافة ابن الزبير. هذا ما يقوله الأصفهاني عن ابن مسجح، أقدم المغنين في المدينة، وعن غيره أيضاً، ممن اتبعوا طريقته. ويخبرنا أيضاً عن ابن محرز الذي «شخص الى فارس فتعلم ألحان الفرس وأخذ غناءهم، ثم صار الى

---

(15) ابن فضل الله العمري في «مسالك الأبصار»: ورد في كتاب «القيان. . .» للأسد، ص 131.

الشام فتعلم ألحان الروم وأخذ غناءهم» (م. س.، ص 1/ 356)، متبعاً من دون شك طريق أستاذه ابن مسجح في طلب الموسيقى.

وهذا يشمل الألحان، كما الآلات. يقول الأصفهاني نقلاً عن إسحاق، الذي ينقل بدوره عن أبيه: «أخبرني من رأى عود ابن سريج، وكان على صنعة عيدان الفرس، وكان ابن سريج أول من ضرب به على الغناء العربي بمكة» (م. س.، ص 1/ 233). الأخبار عديدة عن الأخذ من الغناء الفارسي، حتى ان البعض، مثل عبد الله بن جعفر، لم يتأخر عن «شراء» المغني الفارسي «نشيط» (م. س.، ص 8/ 323)، الى غير ذلك من الأخبار التي تكشف عن جانب أكيد من الصلات بين العرب والفرس في هذا الميدان. ونحن لا نفتح كتاباً من هذه المصادر إلا ونقع على أخبار متصلة بتاريخ الغناء عند الفرس، قبل اتصالهم بالإسلام، ما يفسر حقيقة التبادل والتعارف الأكيدة. ولكن ماذا عن عملية التبادل هذه؟ بما تفيدنا هذه الأخبار في التعرف على مستحدثات الغناء؟

غير مصدر يؤكد على أخذ هؤلاء المغنين من الألحان الفارسية. هذا يصح في ابن مسجح، الذي «نقل غناء الفرس الى غناء العرب» (م. س.، ص 3/ 271). وهذا ما قاله المغني سائب خاثر لعبد الله بن جعفر : «أنا أصنع لك مثل غناء هذا الفارسي (أي نشيط) بالعربية» (م. س.، ص 323). ووصل الأمر بين المغني الفارسي نشيط والمغني سائب خاثر أنهما تبادلا الألحان فيما بينهما، فأخذ سائب خاثر عنه غناءه الفارسي، وأخذ هو عنه الغناء العربي. ويقول الأصفهاني في ترجمة عزة المغنية أن نشيطاً وسائب خاثر قدما المدينة، فغنيا بالفارسية، «فلقنت عزة عنهما نغماً وألفت عليها ألحاناً عجيبة» (م. س.، ص 17/ 101). ما الألحان الفارسية هذه؟ ما تعني عملية الأخذ هذه؟

يميز غير مصدر بين الغناء العربي وغيره، من جهة، وبين ما أخذه المغنون عن الألحان الفارسية وما استحسنوه منها، من جهة ثانية: يرد خبر ذلك في ترجمة ابن محرز، على سبيل المثال، الذي أسقط ما لا يُستحسن من نغم الفريقين (أي من الألحان الرومية والفارسية)، وأخذ محاسنها فمزج بعضها ببعض، وألف منها الأغاني التي صنعها في أشعار العرب. فما الألحان المستحدثة هذه، أو «المحورة»؟

يفيد الأصفهاني أن طُويس هو «أول من غنى بالعربي بالمدينة» (م. س.، ص 3/ 27)، وأنه أول من صنع الهزج والرمل في الإسلام؛ وينسب «الغناء الثقيل» الى سائب خاثر؛ ويفيد أيضاً أن عزة الميلاء هي «أقدم» من غنت من النساء «الغناء الموقع» (م. س.، ص 17/ 101). ولكن ما تعني الأجناس الجديدة هذه؟

يرسم فارمر لوحة متتابعة من الألحان، في كتابه المذكور أعلاه، ويؤكد فيها وجود نوعين من الغناء في الحجاز: الحداء، بداية، ثم «النصب»، وهو «النوع المحسن من الحداء أي غناء القافلة (. . .) والأرجح أن اللحن كان يوزن بميزان العروض كما في الشعر» (م. س. ، ص 101). ثم يجعل من نهاية عهد الخلفاء الراشدين مجال ظهور النوع الجديد، «الغناء المتقن». ولكن ماذا يعني هذا الغناء؟ هل يعني، كما يميل فارمر الى القول، غناء «استخدمت فيه بدعة جديدة من التناسق الايقاعي مستقل تمام الاستقلال عن النظم العروضي للبيت الشعري» (م. س. ، ص 103)؟

قد يكون تفسير فارمر مقبولاً إذا علمنا أن المصادر باتت تتحدث، مع ألحان هؤلاء المغنين، عن «الايقاع» وعن «الغناء الموقع» (عند المغنية عزة الميلاء خصوصاً)؛ أي عن شيء مخالف للبحر الشعري وناظم للحن في آن. هل يعني الأخذ عن الفرس والروم، بالتالي، التعرف والتعويل على الايقاع في الألحان، بدل الاكتفاء بالبحور الشعرية، أو بالترجيع ومظاهر التكرار المعروفة في الغناء الجاهلي؟

فنحن نقع في تراجم المغنين وأخبارهم على معلومات تفيدنا أن ابن عائشة، أو عطرد، على سبيل المثال، كانا يغنيان في صورة مرتجلة (م. س. ، ص 3/ 299)؛ وأن غيرهما، مثل ابن سريج، كان يغني «بقضيب»، ضبطاً للايقاع. الى هذا، نحن ننتبه الى أمر يقع في أساس الايقاع، وهو «التمطيط»، أو «التخفيف» الذي كان يصيب النغمات في الأداء. وقد حفلت هذه المصادر بأخبار «الأصوات» التي وضعها هؤلاء المغنون. فقد أثر عن معبد قوله: «والله لقد صنعت ألحاناً لا يقدر شبعان ممتلئ ولا سقاء يحمل قربة على الترنم بها، ولقد صنعت ألحاناً لا يقدر المتكيء أن يترنم بها حتى يقعد مستوفزاً، ولا القاعد حتى يقوم» (م. س. ، ص 1/ 50). كما نعلم عنه أيضاً أنه ترك مجموعة كبيرة من الأصوات، رواها أبو الفرج، ومن أجملها خمسة تعرف بألقابها: «الدوامة»، لكثرة ما فيه من الترجيع، و«المنمنم»، و«معقصات القرون»، لأنه يحرك خصل الشعر، و«المتبختر»، و«مقطع الأثفار». وتُعرف له أيضاً سبعة أصوات أخرى تسمى «مدن معبد» أو «حصون معبد». كما نعرف عن ابن سريج أنه ترك ثلاثة وستين صوتاً كان إبراهيم الموصلي وابنه إسحاق يعرفانها معرفة تامة.

بلغ الغناء، إذن، حداً عالياً من الصنعة، وبات يقوم على معالجات متباينة، في الصوت تمطيطاً أو تخفيفاً - أي تسريع الترجيع أو تطويله -؛ أو يقوم على ألحان، وعلى إيقاعات ملائمة أو محدثة بالأحرى لهذه التلاعبات. كما ننتبه، من ناحية أخرى، الى تبلور «الصوت» (أو الأغنية، في لغة اليوم) كجنس قابل لتقطيع داخلي، بين «ابتداء»

و«توسط» و«قطع»، حسبما نتبينه في ما ينقله الأصفهاني: « وقال عنه (عن المغني ابن عائشة) إسحاق الموصلي: انه «أحسن الناس ابتداء وتوسطاً وقطعاً بعد أبي عباد معبد» (م. س.، ص 2/ 171).

ينسب ابن خرداذبه، على لسان اسحاق بن ابراهيم الموصلي، هذه النقلة، من «الترجيع» أو من «التنغيم المخفف» الى «الألحان» و«الايقاعات»، الى أبيه، من ناحية التسمية على الأقل: «الايقاع من الغنا بمنزلة العروض من الشعر»، ثم يستكمل العبارة بما يفيد أن والده هو الذي عين الايقاع وحدد أنواعه أيضاً: «وابراهيم الموصلي أوضح الايقاع ولقّبه بألقابه وهو ثمانية أجناس. ثقيل الأول وخفيفه، وثقيل الثاني وخفيفه، وهو الماخوري، والرمل الأول وخفيفه، والهزج وخفيفه» (م. س.، ص 54 - 55).

2 . هـ : ضروب العزف

كان لنا أن نقيم ثلاث قوائم، تخص كل واحدة منها صنفاً من الآلات المعينة أعلاه (صنف النقر، صنف الضرب، وصنف الزمر)، إلا أننا وجدنا في تعريفات المعجم اسماً جامعاً لهذه الآلات، وهو «العزف» (و«الملاهي»). فما العزف؟

يميز المعجم بين استعمالين مختلفين للاسم المشتق من لفظ «عزف»: بين «العَزْف»، ويعني «اللعب» بإحدى الآلات الحادثة للأصوات الصناعية، وبين «العَزْف»، ويشير الى «ضرب من الطنابير يتخذه أهل اليمن»، أي الى آلة بعينها. كما يفرق أيضاً بين الاسم مفرداً، وبينه مجموعاً، فـ«المعازف» تعين «الملاعب التي يُضرب بها».

هذا ما يمكن أن نقوله عن «الملاهي» بدورها. ففي غير مادة معجمية نرى أن لـ«الملاهي» أنواعاً، أي أنه لفظ قابل لأن يكون جامعاً لغيره: فالبربط «من ملاهي العجم»، والمستقة «نوع من الملاهي»، الى غير ذلك . ولكن ماذا عن ضروب الأصوات الصناعية؟

توصلنا أعلاه إلى معرفة شيء عن حقيقة ضروب الأصوات الإنسانية، سواء أكانت طبيعية (مثل الحداء والرجز والنشيد وغيرها) أو «موضوعة» (مثل «الألحان» في صيغها المختلفة أو «الصوت الأجش» أو «المجسد» وخلافها)، لكننا لا نبلغ المقدار عينه في ضروب الأصوات الصناعية. فنحن نقع على أقوال في «الضرب» و«النقر» و«الزمر»، من دون أن تمدنا، لا هي ولا غيرها من المواد المعجمية، بمعلومات مجيبة عن الأسئلة التالية: أكانت هناك ألحان موضوعة خصيصاً لهذه الآلة أو تلك، أو لغير آلة في آن؟ وهل كانت هذه الألحان - في حال وجودها - ترافق الغناء و/ أو تصاحبها؟ نسوق هذه

الأسئلة بعد أن وجدنا الفارابي يتحدث في كتابه المذكور أعلاه عن صنفين من الألحان: «صنف ليس شأنها أن تقرن بالأقاويل، وصنف شأنها أن تقرن بالأقاويل»، وعن توزع ألحان الآلات الصناعية «بحسب أصناف الآلات» (م. س. ، ص 68 وص 1170). الى هذا، نعثر في عدد من المصادر على معلومات ثمينة تتصل بالآلات وأنواعها، أو بكيفية العزف عليها، عند عدد من المغنين: فما كان طويس يضرب العود، بل كان ينقر الدف؛ وكان ابن عائشة يضرب بالعود من دون أن يكون مجيداً، كما «كان غناؤه أحسن من ضربه، فكان لا يكاد يمس العود إلا أن تجتمع جماعة من الضراب فيضربون عليه، ويضرب هو ويغني، فناهيك به حسناً» (م. س. ، ص 2/ 172)، الى غير ذلك من الأخبار.

وفي المصادر معلومات تفيدنا عن ممارسة المغنين للعزف، أو عن اعتمادهم على آلة بعينها، لكننا لا نقع، إلا فيما ندر، على عازفين وحسب، مثل زلزل الشهير، الذي كان «أضرب الناس» على العود، والذي عُرف عنه أنه لم يكن يغني بل كان يضرب وحسب على ابراهيم الموصلي وابن جامع وبرصوما. كما ذاع بالمقابل صيت البعض في العزف مثل نصيبين، جارية المأمون، التي ضربت في أحد المجالس ذات مرة، حسب المصادر، أربع وعشرين «طريقة»؛ أو زُنام البارع في الزمر بالناي، وغيرهما.

الى هذا، فاننا نجد في عدد من الأخبار ما يفيدنا عن علاقة «التراسل» بين العزف والغناء عند عدد من المغنين؛ ويتضح من بعضها أن الغناء كان يقوم، حتى عهد طويس، على لحن غنائي فقط، من دون أن «تصاحبه»، أو «تراسله»، حسب عبارة ذلك الوقت، أية آلة. فطلب طويس آلة الدف لمصاحبته في الغناء، والمغنية عزة الميلاء آلة المعزفة، وسائب خاثر العود، والغريض القضيب والعود والدف. وتُظهر هذه الأخبار اختلافات باتت «ملحوظة»، وهي مجال تقويم واستحسان (أو استقباح) عند أصحاب الألحان أو الذواقة.

2 . و : الصُنّاع

تحدثنا عن ضروب في الغناء والعزف، من دون أن نشير في صورة تفصيلية لمن يمكن تسميتهم بـ«صناع الصوت». فمن هم هؤلاء؟ ماذا يفيدنا «كتاب العين» في هذا الميدان؟ تبقى المعطيات عن هذه الصناعة ومحترفيها محدودة إذا قيست بغيرها من مواد «كتاب العين»، على الرغم مما يورده من تسميات عديدة دالة على صناع مخصوصين، منهم: «المغنية»، و«القينة»، و«المسمعة»، و«الجارية» و«أصحاب الألحان» وغيرها.

وقد يكون من المفيد، طلباً لعرض نسقي، أن نشرع بالتعرف على ما يسوقه المعجم عن «القينة»، ذلك أننا نقع في تعريفها على معطيين دلاليين مفيدين: «القين والقينة: العبد والأمة. وجرى في العامة أن القينة: المغنية». هذا ما نلقاه في تعريف آخر: «المِسْمَعَة: القينة المغنية». فما حقيقة الجمع هذه ؟ وكيف جرى أن العامة باتت تسمي القينة مغنية؟ قد يكون علينا أن نسأل بالأحرى: أية صلة بين «القينة» و«القنية»، بعد أن استوقفنا في المعجم التعريف التالي: «هذه قِنية، واتخذها قِنية: اتخذها للنسل لا للتجارة»؟ ما حقيقة الجمع بين امتلاك العبيد والاماء والإتجار بهم؟ وما صلة الغناء بهؤلاء المملوكين؟

2 . و . 1 : القيان

سنعود لاحقاً الى الاشتقاق الدلالي بين «القينة» و«القنية»؛ ما يعنينا، في اللحظة الراهنة من تطور بحثنا، هو ملاحظة عدد من المعطيات التي تعين لنا القينة، أو «الجارية»: في غير مادة معجمية أقوال تعلمنا أن الجارية كانت محل «معالجات» مستحسنة، سواء في جسمها (في «ترارتها وبضاضتها»)، أو في مشيتها (عن التي «تتبهكن في مشيها»، ولا سيما لـ«ذات العجيزة»)، أو في زينتها (مثل طيب ريحها)، أو «اللينة في منطقها وعملها» وغيرها من الأعمال والصفات. كما نتحقق أيضاً من أن الجارية كانت موضوع «نسل» أو «تجارة»، وقد تصل في الحال الثانية، الى «عرض» الجارية للبيع، أو الى تجريدها من ثيابها لمعرفة ما إذا كانت «حسنة المعرى». كما نقع أيضاً على أقوال تفيدنا أن مالك الجارية (أو الجواري) كان «ينبتها»، أي «يغذوها ويحسن القيام عليها رجاءَ فضلِ ربحها». ولكن ما الذي يجعل الجارية موضوع استثمار وربح وتنافس بالتالي؟ أهي «مواهبها» التي يشير اليها المعجم، بالإضافة الى حسنها الطبيعي؟

الغناء هو إحدى هذه المواهب، بل أعلاها وأكثرها وروداً في مواد المعجم: هذه «تضرب» على العود، وتلك «تُرَجِّع» في غنائها، الى غير ذلك من الأعمال المتصلة بالغناء، والتي تجعل من الجارية «مغنية» في المقام الأول، حسب معطيات المعجم. ولكن ما أعمال القينة المغنية؟ أهي تغني وحسب؟ أهي تعزف فقط؟ أهي التي تضع أبيات الشعر للغناء أم أنها تستعيدها من قصائد معروفة؟ أهي تختار أبيات الغناء أم أن أحداً يقترحها عليها؟ أهي تغني أم تلحن أيضاً؟ لا يجيبنا المعجم عن هذه الأسئلة وغيرها، التي تظهر صلة الصناع (الشاعر، المغني، الملحن) بالغناء، في ما يتطلبه من أعمال ومعالجات، غير أن المصادر تمدنا بعدد آخر من المعلومات، ما سنعود إليه لاحقاً.

يجمع ابن خرداذبه وابن عبد ربه وابن الطحان على أن أول من غنى من النساء هما: الجرادتان، قينتا معاوية بن بكر، في عهد عاد. فيقول الأول منهم: «فأول من غنى من العرب العاربة الجرادتان وكانتا قينتين على عهد عاد لمعاوية بن بكر العملقي» (م. س.، ص 20). فمن هي «القينة»؟

الدكتور ناصر الدين الأسد خص القيان والغناء في الجاهلية بكتاب مستقل، توقف فيه أمام قصائد الشعر الجاهلي، واستخلص منها المهام التي توكل إليها غير الغناء أو قبله بالأحرى، فوجد أنها الأعمال المنزلية، من إعداد الطعام حتى العناية بالجمال، و«تمشيط» العروس و«تجهيزها» (م. س.، ص 36 –42). كما كانت القينات متاعاً جسدياً لأسيادهن في بعض الأحيان، أو مصدر كسب في المواخير، على ما يومئ إليه الخليل في تعريفه الذي يقول فيه: «اتخذها قنية: اتخذها للنسل لا للتجارة».

وفي المصادر معلومات تحدثنا عن عمليات الكسب التي حققها بعض السادة الجاهليين من تشغيل جواريهن: ذكر النّسّابة ابن حبيب «أنهم (أي في الجاهلية) كانوا يكسبون بفروج إمائهم، وكان لبعضهن راية منصوبة في أسواق العرب فيأتيها الناس فيفجرون بها»[16]. وأشار أبو علي المرزوقي الأصفهاني، عند حديثه عن سوق دومة الجندل، الى أنه كان لكلب فيه قن كثير في بيوت أو حوانيت[17]. كما أفادنا المسعودي عن وجود «حارة للبغايا» خارج منطقة الحضر في الطائف، وأن بعضهن كن يؤدين الضريبة الى الحارث بن كلدة.

كان نظام الرق والسبي والاسترقاق قوياً في الجاهلية، فلا تخلو حروبهم وأيامهم منه، كما كانت لها أسواق يتم فيها «عرض» المسبيات وبيعهن. يقول حسان بن ثابت يوم أُحد:

فلولا لواءُ الحارثيةِ أصبحوا ... يُباعون في الأسواق بيعَ الجلائب[18].

ومن هذه الأسواق: سوق دومة الجندل، سوق عكاظ وغيرها.

ونحن نقع، مثلاً، في «يوم النسار» على ثبت بالنساء المسبيات وبالرجال الذين كن من نصيبهم. وفي حرب داحس والغبراء عارض قيس بن زهير بن جذيمة العبسي ظعائن

(16) ابن حبيب النسابة في كتاب «المحبر»: ورد في كتاب د. الأسد، «القيان...»، ص 39.

(17) أبو علي المرزوقي الأصفهاني: «الأزمنة والأمكنة»، طبع الهند، سنة 1332 هـ.، ص 166 – 170.

(18) ابن هشام: «السيرة النبوية»، ص 2/ 83.

الربيع بن زياد العبسي، وأخذ زمام أمه فاطمة بنت الخرشب وزمام زوجته، فقالت أم الربيع: ما تريد يا قيس؟ قال: أذهب بكن الى مكة فأبيعكن بها بسبب درعي. وروي أن سَمَيْفَع بن ناكور الكلاعي «وفد على عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، وله أربعة آلاف أهل بيتٍ قنٌ من العرب مماليك أسرهم في الجاهلية، فسأله عمر أن يبيعهم إياه (. . .) فلما راح قال: قد أعتقتهم لله»[19].

يميز الدكتور الأسد في كتابه المذكور، بعد مراجعته أخبار القيان، بين طبقتين في العصر الجاهلي:

- «قيان يختصصن بمالك واحد كقيان ملوك المناذرة والغساسنة وأشراف العرب وساداتهم، ويقتصرن على القصور والبيوت يلهين ساداتهن في مجالس أنسهم»، ويعدد في الطبقة هذه: قيان النعمان، وجبلة بن الأيهم، وأحيحة بن الجلاح وقينته مليكة، وعمرو بن الاطنابة الخزرجي، وصالح بن علاط، وعبد الله بن جدعان وجرادتيه، وابن خطل وقينتيه، ونقيس بن عبد قيس وقينتيه أسماء وعثمة، وبشر بن عمرو بن مرثد وقيانه هُريرة وخُليدة وقُتيلة، وقيان امرئ القيس، وأساقفة نجران، ومالك وعقيل وقينتهما أم عمرو، وابن عسلة الشيباني، وحذيفة بن بدر، وعامر بن مالك؛

- و«قيان الخانات والمواخير» (م. س.، ص 62).

وتخبرنا المصادر عن وجود «أمكنة» للبغاء والشراب، وأنها كانت للسماع أيضاً: مثل «دار» ابن جدعان[20]، و«حارات» البغاء التي أشار إليها المسعودي، و«حانات»، مثل التي أدارتها المغنية بنت عَفْزَر في الحيرة ووردت أخبارها في شعر إمرئ القيس:

أشيمُ مُصابَ المزنِ أين مصابُه ولا شيء يشفي منكِ يا ابنةَ عفزرا

2 . و . 2 : المغنون والمغنيات

إلا أن هذه الحال تبدلت مع الإسلام، مع الفرائض الجديدة، من دون أن تنقطع تجارة الرقيق، ولا الغناء بين أوساط القيان. بل عززت البحبوحة الناشئة مع الفتح من حال الغناء وحسنت من مكانة القينة، ولا سيما في أوساط الموالي.

وتتيح لنا قراءة «كتاب الأغاني» الاطلاع على معلومات ثمينة متصلة بسعر القينات

(19) «النقائض»، طبعة بريل، سنة 1905، ص 1/46 : ورد في كتاب الدكتور الأسد، «القيان . . .»، ص 31 .

(20) الخوارزمي : «مفيد العلوم ومبيد الهموم»، مطبعة السعادة، سنة 1330 هـ.، ص 279.

المغنيات، ويتضح أن الإتجار بهن كان رائجاً وجالباً للثروة: فلقد اشترى دحمان جارية بمائتي دينار وعلمها الغناء وباعها بعشرة آلاف دينار، واشترى يزيد بن عبد الملك سلامة بعشرين ألف دينار، وحبابة بأربعة آلاف دينار وغيرها. كيف لا تقوم المنافسة عليهن، ونحن نعلم، على سبيل المثال، أن المغني ابراهيم بن جامع غنى الرشيد بيتين بعشرة آلاف دينار[21]؟ إلا أن الغناء لن يقتصر على القينات (كما في الجاهلية)، بل سيتعداهن الى الرجال أيضاً، ولكن من دون أن يشتمل على غير الموالي، إلا فيما ندر.

يكفي أن نستعيد تراجم المغنين والمغنيات المعروفين في صدر الإسلام وفي العهد الأموي، والواردة في كتاب «الأغاني»، لكي نتأكد من أنهم من الموالي في غالبيتهم الساحقة، مثل: طويس، وكان مولى بني مخزوم؛ وسائب خاثر، وكان ابن مولاة فارسية عند آل الليث في المدينة؛ وعزة الميلاء، وكانت تلميذة القينة الجاهلية واثقة؛ ونشيط، وكان عبداً فارسياً في خدمة عبد الله بن جعفر؛ وقند المدني، وكان مولى سعد بن أبي وقاص؛ وفند، وكان مولى عائشة بنت سعد؛ والدلال نافذ أبو زيد المدني، وكان مولى لبني فهم؛ وبديح المليح، وكان مولى لعبد الله بن جعفر؛ وابن محرز، وكان مولى لبني مخزوم؛ وابن سريج، وكان ابناً لعبد تركي، وهو مولى لبني نوفل بن أبي عبد المطلب؛ والغريض، وكان ينتمي الى أسرة من البربر العبيد، وكان مولى «القَبَلات» وهن أخوات مشهورات بمكة؛ ومعبد الخلاسي، وكان أبوه أسود من سكان المدينة، وكان مولى لعبد الرحمن بن قطن؛ وابن عائشة، وكان ابن ماشطة عند الكثير بن الصلت الكندي؛ ويونس الكاتب، وكان مولى لعمر بن الزبير؛ وعطرد، وكان مولى للأنصار؛ وجميلة، وكانت مولاة بني سليم؛ وسلامة القس، وكانت جارية مولدة لأحد سادات قريش من بني زهرة؛ ومحمد بن عباد، وكان مولى لبني مخزوم؛ وعمر بن داود بن زاذان، وكان مولى عمر بن عثمان بن عفان وغيرهم.

أما الأعراب الأقحاح الذين بلغتنا أخبار احترافهم للغناء، فهم: حنين الحيري، ويبدو أنه من نصارى عرب بني الحارث بن كعب؛ وأحمد النصيبي الكوفي، وكان من رهط أعشى همدان الأدني؛ ومالك الطائي، من بني ثعل وهم فخذ من طيء. الى هذا يشتمل كتاب «الأغاني» على أخبار تفيد أن صناعة الغناء لم تعد مقصورة في المدينة على القيان والموالي، بل مارسها أيضاً العرب والقضاة والولاة. وكان فقيه المدينة مالك بن أنس يعرف الغناء، وكذلك قاضي المدينة ابن حنطب. كما نعرف أيضاً أن والي المدينة

---

(21) النويري: «نهاية الارب»، ص 4/ 299.

عمر بن عبد العزيز مارس التلحين حين كان أميراً، ويذكر الأصفهاني غير «صوت» من صنعته، قبل أن ينقطع عنه مع تربعه على عرش الخلافة. هل تعني قلة إقبال العرب على ممارسة الغناء، ما أكده ابن خلدون لاحقاً، وهو انشغال العرب بالرياسة واستنكافهم عن غيرها، بخلاف الموالي الذين انصرفوا الى أصناف الفنون كلها؟

نكتفي بهذ القدر من أخبار المغنين والمغنيات[22]، لأن غرضنا لا يقوم على تتبع أخبارهم، بل التعرف على حقيقة النقلة، بين ما كانت عليه القينات في الجاهلية وما صارت عليه المغنيات والمغنون في العهود الإسلامية، ولا سيما في صدر الإسلام وفي العصر الأموي، الفترتين المعنيتين بالدراسة.

ستكون لنا وقفة لاحقاً حول التجاذبات التي وسمت مواقف الخلفاء، الراشدين والأمويين، من الغناء؛ وما يمكن قوله الآن: هو أن الغناء بات صنعة مستقلة عن البغاء، لها صناع ينصرفون إليها تماماً، وذات قواعد نظامية خاصة بها، عدا أنها تحظى - على الرغم من بعض أوامر النهي أو التحريم، التي سنتعرض لها لاحقاً - بمكانة اجتماعية تتزايد وتتعاظم، ما جعلها مهنة علنية ومشروعة، بل محل تنافس وتمايز وتكريم في السلوكات الاجتماعية. فحكاية الخليفة معاوية مع المغني سائب معروفة وبالغة الدلالة: فقد اصطحب عبد الله بن جعفر معه الى دمشق مولاه المغني سائب، وقدمه الى الخليفة على أنه شاعر، بعد أن عُرف عنه عدم محبته للغناء: عرض سائب في مجلس الخليفة عدداً من الأشعار المغناة، التي سماها «الشعر المحسن»، فكان أن راقت للخليفة وأجزله العطاء. سيتبع عدد من الخلفاء هذه السياسة، مثل الوليد الأول ويزيد الثاني وهشام، كما ان غير واحد منهم استدعى المغنين من مكة والمدينة الى بلاط دمشق، أو نظم فيما بينهم المباريات.

نقع، إذن، على ممارسات اجتماعية مختلفة تعين لنا هذا القبول الاعتباري المتمادي للغناء في المجالس، ولا سيما الغنية والنافذة منها، فلا تجد عائشة بنت طلحة، زوج مصعب بن الزبير، أية غضاضة في «استئجار» المغنية عزة الميلاء لتسلية

---

(22) يمكن العودة الى كتاب «مختار من كتاب اللهو والملاهي» لابن خرداذبه، الذي يشتمل على «أخبار المغنين»، ذاكراً عدداً من «طبقاتهم»، ممن لم نجد لهم أثراً في كتاب «الأغاني» (صص 25 - 53). ويمكن العودة في كتب المحدثين الى مؤلفات فارمر، ولا سيما «تاريخه»، الذي يستعرض فيه تراجم المغنين تبعاً لقسمة العصور الإسلامية المعروفة؛ والى كتاب الدكتور شوقي ضيف «الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية»، الذي عدد فيه أشهر المغنين ممن وردت ترجماتهم في «الأغاني» (صص 57 - 69)، وغيرها من الكتب.

ضيوفها في مجلس غناء؛ ولا تتأخر إحدى المغنيات عن تنظيم قافلة مهيبة من المغنين والمغنيات الى الحج، من دون أن يثير فعلها غير . . . الحسد.

ويمكننا القول اننا نعايش في هذه الفترة، بين منع أحد الخلافاء للغناء أحياناً وبين تشجيعه له في مرة أخرى، مساراً متجاذباً من التأكد والتردد في آن، لصنعة كانت مهددة من ناحيتين: دينية ناشئة، واجتماعية سابقة. وهو تجاذب يبين لنا حقيقة التقلبات والتغيرات التي شهدتها هذه المجتمعات، بين انفتاحها على عادات معتبرة في البلدان المجاورة (بلاد فارس، بلاد الشام. . .)، وبين تنعمها بثروات جالبة للمتعة والبحبوحة والترف.

اختفت القينة، إذن، لصالح المغنية، عدا أن الغناء بات مرتبطاً بـ«الطرب» وحده، بعد أن انفصل - عند أساتذته على الأقل - عن الحانات والشراب، وعن المواخير والبغاء بدليل ما نعرفه عن «دور» للمغنيتين، عزة الميلاء وجميلة، كان يقصدها أهل المدينة لسماع الغناء وحسب. سقط المحظور الاجتماعي، أو بات بحكم الساقط، ولكن ماذا عن المحظور الديني الناشئ؟

3: الصوت - الاستهلال

توقفنا في مطلع هذا الفصل عند ثلاثة تعيينات للصوت: واحد على أنه «جرس» (ما يعين مواصفات الصوت الطبيعي)، وآخر على أنه «لحن» (ما يشير الى ضروب الأصوات الموضوعة، للحلوق الانسانية أو للآلات الصناعية)، ولم يبق أمامنا سوى معرفة معنى التعريف المتبقي. فما الصوت - الاستهلال؟

وجدنا في مادة «هل» المعجمية ما يشير الى صوت لم نعرفه حتى الآن، وهو الصوت الديني إذا جاز القول: « (. . .) التهليل: قولُ لا إله الا الله.

والاسْتِهْلالُ: الصَّوتُ. وكُلُّ مُتَهَلِّلٍ رافِعِ الصَّوتِ أو خافِضه فهو مُهِلٌّ ومُسْتَهِلٌّ. وأَنْشَدَ:

وأَلْفَيْتُ الخُصُومَ فهم لديه مُبَرْشِمَةً أَهَلُّوا يَنْظُرُونا».

لن نستعيد في هذا العرض، ولن نتعقب الدلالات الأصلية والمشتقة من لفظ «هل»، ذلك أنها تفيد أموراً عديدة، من حرف الاستفهام «هَل» حتى «الهلال»، غرة القمر، بالإضافة الى دلالات متصلة بإشراقة الوجه أو بانهمار المطر وسواها. استوقفنا في هذه المادة القولان المذكوران، إذ يشيران الى الصوت عامة، والى صوت جديد

مخصوص، بل ناشئ مع الإسلام وفرائضه. فالاستهلال يعني إطلاق الصوت، من دون أن نتبين الغرض منه: أهو صوت مدني أم ديني؟ هل يُؤدى في الأفراح والمآدب وغيرها من المناسبات الاجتماعية، أم في الفرائض؟ أهو صوت أم يفيد الغناء؟

لا نقوى على الإجابة عن ذلك، لأن معطيات المعجم لا تكفينا، ولا توجهنا في هذا المسعى. لكننا ننتبه، بالمقابل، إلى نشأة لفظ جديد، هو «التهليل». فما هو؟ هو «قول لا إله إلا الله»، أي «الشهادة». راعنا في تكون هذا اللفظ أنه يبدو اجتماعاً مشتقاً عن لفظ وعبارة في آن: اجتماع لفظ «الاستهلال» والعبارة الدينية في آن. ويقوم هذا الاجتماع على تحوير اللفظ من جهة («تهليل» من «استهلال»)، وعلى اختصار صوتي للعبارة («تهليل» تختصر في مبناها الصوتي تكرار الحرفين: الهاء واللام، اللذين تقوم عليهما العبارة الدينية، ويتكرران فيها).

كان بمستطاعنا أن نسمي هذا الضرب من المعالجات الصوتية الخاصة بالفرائض الدينية «ترنماً» أو «قراءة»، على ما يقترحه المعجم في غير مادة من مواده، إلا أننا فضلنا لفظ «الاستهلال» لأننا وجدنا فيه، من ناحية، اتصالاً نسقياً بين الصوت الطبيعي ومعالجة مخصوصة به، واشتقاقاً دلالياً يفيدنا عن نشأة هذا الصوت الديني، من ناحية أخرى.

ففي غير مادة معجمية نقع على معطيات وأقوال تعين لنا صنفاً جديداً من الأصوات، لا نقوى على تصنيفه في الضروب المذكورة أعلاه: صنف يجعل من «القرآن»، ومن «القراءة» عموماً، نوعاً قائماً على معالجات ومواصفات مخصوصة[23]. فما الأصوات هذه؟

في غير مادة معجمية ألفاظ ودلالات تحدد لنا «القراءة» عامة أو في أجزائها، وفي ما تطلبه وتستدعيه من أداء مستحسن أو مستقبح. القرآن هو موضوع هذه القراءة، فـ«القرآن مقروء، وأنا قارئ»؛ عدا أن المعجم يعين لنا «أجزاء» القراءة، أي «الوِرْد»، وهو النصيب المتحقق منها. أي أن الخليل يفيدنا عما كانت تستدعيه قراءة القرآن من محاولات ومساع تنتهي الى حفظه عن «ظهر قلب»، ما يؤدي الى اعتبار القارئ «الجيد» في عداد «المهرة» و«الحاذقين».

---

(23) نجد في عدد من الكتب القديمة معلومات عن «الترنم الديني»، او عن «قراءة التحقيق»، كما يسميها ابن الجزري (في «تقريب النشر في القراءات العشر»، تحقيق: ابراهيم عطوة عوض الباب الحلبي، طبعة أولى، 1960، مصر، صص 30 وما بعدها، و40 وما بعدها)، ونتبين فيها انهم كانوا يعطون كل حرف حقه من إشباع المد وتحقيق الهمزة وإتمام الحركات واعتماد الاظهار والتشديدات وتوفية الغنات، وتفكيك الحروف وإخراج بعضها من بعض.

فنحن نقع، على سبيل المثال، على «المؤذن»، ونتعرف على شيء بسيط من مواصفات صنعته، مثل «الأذان» وعلو الصوت و«التنحنح»؛ أو على فئة معينة من «القراء»، ممن ينصرفون الى العبادة والتنسك، و«الى التقري والقراءة».

هي ليست قراءة فهم وحسب، بل قراءة «نظر» أيضاً، أي تستدعي التأمل والتفكر في المعاني. ولذلك فهي تقوم على عناية خاصة بالأصوات، بنطقها، بالوقوف على حروفها وحركاتها: منها «الجزم» في القراءة، وهو «أن يجزم الكلام جزماً»، و«توضع الحروف في مواضعها في بيان ومهل». كما نتحقق أيضاً من أن لـ«أصحاب الألحان» طريقة خاصة في القراءة، وهي «الترجيع»؛ وهي طريقة مخالفة، تقوم على «تقارب ضروب الحركات في الصوت»، ما يعني أن القارئ «الملحن» كان يخلط أو يمزج بين الحركات فلا ينطقها في صورة بينة وناجزة. هل تعني هذه الإشارة أن أصحاب الألحان كانوا يترنمون بالقرآن، أي يغنونه في كيفية ما، لا تتقيد بالنطق السليم بالضرورة، بل «تُنَغِّم» الكلام (أي تتداخل فيه حركات الحروف مع النغمات)؟

لا تمكننا معطيات المعجم من الذهاب أبعد في هذا السعي، لكننا نرى أن للفرائض الدينية، مثل «الصلاة» و«الأذان»، حسابات ومقادير: فـ«السكتتان في الصلاة تستحبان، أن تسكت بعد الافتتاح سكتة، ثم تفتتح القراءة، فاذا فرغت من الفاتحة سكت سكتة ثم تفتتح ما تيسر من القرآن». تقوم الصلاة إذن على افتتاح تتبعه سكتة، ثم قراءة «الفاتحة» التي تتبعها سكتة ثانية، ثم القراءة القرآنية من جديد؛ أي أن لها حساباً متتابعاً من الأصوات والسكتات، وهو ما كان «يُستحب». وما كان لهذه القواعد أن تنتظم لولا اعتبار القراءة القرآنية شأناً مميزاً ومستحباً، يتطلب أو يستدعي الحذاقة والإجادة والمهارة – قراءة تناسب القرآن «في وجوده الأعلى»، في صيغته المثلى. ولكن ما حقيقة الجمع بين القرآن وخلافه من النصوص الدينية والغناء؟

3 . أ : الغناء الديني

لو اكتفينا بمادة المعجم لما كانت هناك ضرورة لطرح هذا السؤال، بعد أن أفادنا المعجم أن لـ«أصحاب الألحان» طريقة معينة (من دون أن يحددها) في «القراءة». أما العودة الى المصادر فتحفل بنصوص وشهادات عن موقف هذا الخليفة أو ذاك من الغناء. ولكن ماذا عن موقف الرسول، بداية، من الغناء؟

وردت أحاديث كثيرة تفيد أن الرسول لم يحرم الغناء: «ما بعث الله نبياً إلا حسن الصوت»؛ أو «لله أشد أَذَناً للرجل الحسن الصوت بالقرآن يجهر به من صاحب القينة

لقينته»؛ وأنه قال: «إنه (عن داود) كان حسن الصوت في النياحة وتلاوة الزبور»؛ وأنه قال: «زينوا القرآن بأصواتكم»[24].

كما عرف عن النبي أنه لم يكره تأدية أبي موسى الأشعري وغيره القرآن بتطريب أصواتهم. ولم يكره هذا التطريب في الأذان ولكن في صورة مبسطة، ففصلوا بين «الترنم» بالشعر وسموه «غناء»، حسب ابن خلدون، وبين الترنم بالقرآن وسموه «تغييراً»: «وكانوا يسمون الترنم إذا كان بالشعر غناء وإذا كان بالتهليل أو نوع القراءة تغييراً (. . .) وعللها أبو إسحاق الزجاج بأنها تذكر بالغابر وهو الباقي أي بأحوال الآخرة»[25]. كما رُوي عن ابن عباس أنه قال: «مر النبي، صلعم، بحسان وقد رشّ فناء أطمه ومعه أصحابه سماطين، وجارية له يقال لها سيرين، معها مزهر تختطف به السماطين وهي تغنيهم، فلما مر النبي، عليه السلام، ولم يأذن لهم ولم ينههم، فانتهى إليها وهي تقول:

هــل عــلــيَّ ويــحــكــمــا   إن لــهــوتُ مــن حَــرَجِ

قال: فتبسمَّ النبي، صلعم، وقال: لا حرج عليك إن شاء الله»[26].

كما قالت عائشة: «والله لقد رأيت رسول الله، صلعم، يقوم على باب حجرتي، والحبشة يلعبون بحرابهم في مسجد رسول الله، صلعم، وهو يسترني بثوبه، أو بردائه، لكي أنظر الى لعبهم، ثم يقوم من أجلي حتى يكون أنا الذي أنصرف»؛ وقالت أيضاً: «وكان يوم عيد يلعب فيه السودان بالدرق والحراب، فإما سألت رسول الله، صلعم، وإما قال: تشتهين تنظرين؟ فقلت: نعم. فأقامني وراءه وخدي على خده، ويقول: دونكم يا بني أرفدة. حتى إذا مللت قال: حسبك؟ قلت: نعم. قال: فاذهبي» (م. س.، ص 2/ 245).

غير أننا نعثر، من جهة أخرى، على أخبار تفيد كراهية النبي للغناء: «لما انتقل رسول الله الى جوار ربه كان باليمن نسوة يتمنين موته، فخضبن أيديهم بالحناء، وضربن

---

(24) الامام الغزالي : «إحياء علوم الدين»، تقديم : د. بدوي طبانه، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، د. ت. ، ص 2/ 249 : ترد في هذا الكتاب أحاديث نبوية وتحاليل عديدة تفيد عدم نهي الرسول للغناء، ما جعل هذا الكتاب لاحقاً «النص الأول» الذي عاد إليه الفقهاء والعلماء لإباحة أو تحريم الغناء.

(25) ابن خلدون : المقدمة، ص 427 .

(26) المفضل بن سلمة، في مخطوط «كتاب العود والملاهي»، الوارد في «كتاب القيان. . .» للأسد، ص 92 .

بالدفوف»[27]. وروي عنه أنه أمر بقتل قينتين يوم فتح مكة، قينتي ابن خطل، بعد أن غنتا بهجائه وهجاء الإسلام، وقد قرت إحداهما وقتلت الأخرى[28]، وغيرها من الأخبار.

هل الأخبار متضاربة الى هذا الحد فلا نقوى على البت بها؟ ليس الأمر على هذه الصورة أبداً، ذلك أن أخبار استماع الرسول للغناء، أو سماحه به، لا تساوي، أو لم تتحقق في الظروف نفسها التي كان له فيها أن يمنع الغناء أو يندد به أو يعاقب مرتكبيه. فالحديث عن قتله القينتين يرد في موضع الدفاع عن الدين الجديد وعن شخصه، حيث كانت القينتان تغنيان بهجائه. وهو السبب عينه الذي نقع عليه في فرح نسوة في اليمن عند بلوغهن خبر وفاته. هل يعني هذا أن الرسول لم يحرم الغناء أبداً، مثلما ينحاز الى ذلك عدد كبير من الرواة القدماء ومن العلماء والفقهاء؟ من دون شك، ولكن كيف نفسر، والحالة هذه، ورود أخبار «متشددة» - حتى لا نقول مانعة للغناء - عند عدد من الخلفاء الراشدين؟

إذا كان النبي لم يحرم الغناء، فان الخلفاء اتبعوا بعده مواقف متباينة من هذا الأمر: من الخليفة عمر بن الخطاب الذي كرهه، الى الأمير عمر بن عبد العزيز الذي لحن الأغاني. غير أننا نعرف أن القصور في المدينة اكتظت في عهد الخليفة عثمان بالمغنين الذين جلبوهم من قريش والأنصار إليها: كان يأتي كل شخص لنفسه بمغن أو بمغنية، أو بجوقة منهم.

ليست الأخبار متضاربة في هذا الشأن، وإنما تعكس تباينات بين الخلفاء أحياناً، أو بين أنواع الغناء. فلقد قال نوفل في كتاب «طبقات» ابن سعد: «كنا نقوم في عهد عمر ابن الخطاب فرقاً في المسجد في رمضان هاهنا وهاهنا فكان الناس يميلون الى أحسنهم صوتاً فقال عمر لا أراهم الا قد اتخذوا القرآن أغاني، اما والله لئن استطعت لأغيرن هذا، قال فلم يمكث إلا ثلاث ليال حتى أمر أبي بن كعب فصلى بهم ثم قام في آخر الصفوف فقال لئن كانت هذه بدعة لنعمت البدعة»[29]. كما ورد في مادة «عزف» في «تاج العروس» خبر مفاده أن «عمر بن الخطاب مر بعزف دف فقال: ما هذا؟ قالوا ختان، فسكت».

---

(27) محمد بن حبيب النسابة: «المحبر»، صص 184 - 188: ورد في كتاب الدكتور الأسد، «القيان ...»، ص 90.

(28) ابن هشام: «السيرة»، ص 4/ 52.

(29) ابن سعد: «الطبقات»، ص 5/ 42.

إذا كان الخليفة عمر لم يحرم الغناء، لا في الختان، ولا في المساجد، فان الأخبار تعلمنا أن معاوية لم يعجب بالغناء، على ما روي عنه، إذ اضطر عبد الله بن جعفر أن يقدم له مغنياً على أنه شاعر. غير أن سلوك معاوية - غير الحازم في نهاية المطاف - لم يمنع الخلفاء اللاحقين من الاهتمام بالمغنين، منذ الوليد بن عبد الملك، الذي كان يجزل عليهم العطاء، أكثر من الشعراء أحياناً. كما نعرف أيضاً أن غناء معبد لقي حفاوة بالغة من الخلفاء، مثل يزيد بن عبد الملك الذي استقدمه، أو من الخليفة الوليد بن يزيد الذي بعث في طلبه وأحسن استقباله.

لن نستزيد من السرد هذا، فهو معروف ووارد في عدد واسع من الكتب القديمة والمحدثة. ما يعنينا من تتبع هذه الأخبار هو الانتباه، بداية، الى أن الإسلام في عهد الخلفاء الراشدين لم يبلغ هذا الحد من التأويل والتفسير. أما ما فعله اللاحقون من أمثال الغزالي وغيره، حين أوردوا الأحاديث النبوية واستندوا إليها، فلا يعني أن هذه المدونة الإسنادية كانت منظومة على هذه الصورة، لا في عهد الرسول ولا في عهد الخلفاء الراشدين؛ بل يعني أن الفقهاء والعلماء سارعوا الى وضعها، بعد أن باتت الكتابة - على الرغم من ظاهرها القولي الإسنادي - مدونات مخطوطة، بل مصاغة. لهذا يستحسن التلفت الى الحوادث التي وصلتنا عن سلوك الخلفاء الراشدين، ثم عن سلوك الخلفاء الأمويين الأوائل، على أنها الأخبار التي وصلتنا (من دون أن يعني بالضرورة تغييب غيرها تشكيكاً في حقيقة النقل)؛ أي الأخبار التي اندرجت في كتابة استدعتها حاجات وضرورات واقعة لاحقاً (دفاعاً أو تحريماً للغناء على سبيل المثال).

ما يمكن أن نقوله في هذا السياق هو أن الخلفاء الراشدين عمدوا الى مواقف احترازية، وأحياناً ناهية عن الغناء، ما دعت اليه حاجات متباينة في تأسيس دولة الإسلام، خاصة وأنها تعرضت لـ«ردة» ومصاعب في قيامها: هل يعني هذا أنهم طلبوا التشديد على ممارسات تمييزية للإسلام عن غيره من الأديان، ولا سيما عن العادات الجاهلية، ومنها الغناء الذي بلغ شأواً عالياً فيها؟ وهو ما يقوله الدكتور شوقي ضيف، إذ يجد أن القول بالتحريم «متأخر»، ذلك أن «ما شاع بعد ذلك من كراهية الغناء فإنما جاء متأخراً ومتأثراً بآراء شخصية لبعض الصحابة والتابعين من مثل عبد الله بن عمر وابن مسعود»[30].

---

(30) د. شوقي ضيف: «الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية»، دار المعارف، القاهرة، 1992، ص 43.

ما يسترعي انتباهنا في هذا الأمر هو أن إسلام البدايات (ولفترات لاحقة أيضاً) ما عالج مسألة «الرق» (القينات والاماء)، على الرغم من وقوعنا على أخبار عديدة تفيد إعتاق أعداد منهم، خصوصاً من الصحابة، فحافظت غير قينة وجارية على مهنة الغناء، على ما تؤكده أخبار عديدة، بالإضافة الى إقبال أعداد من الموالي، من النصارى والفرس، على ممارسته: الغناء بات صناعة مقرة، وإن أصابتها ممارسات منعية أحياناً، ولها قواعد وأصول ومناهج وطرق وأعلام، ولكن من دون أن تصل الى ما عرفه الشعر ماضياً ولاحقاً.

نكتفي بهذا القدر من مناقشة المسألة، ملاحظين أنها اتخذت لاحقاً مع المتصوفة، من جهة، ومع الفقهاء المتأخرين، من جهة أخرى، دورة أخرى: فقد انتهى الغناء الديني مع المتصوفة الى ما عرف باسم «السماع»، أو «الوجد»، وهو أن يغشى على المستمع أو يصدر عنه صوت مرتفع او يصفق أو يأتي بحركات غير عادية وغير ذلك مما يترتب على انفعال السامعين بسماع آيات الذكر الحكيم. وقد أنكره بعض العلماء وأشاعه عدد آخر[31].

---

(31) من بين من أفرد له مصنفاً خاصاً: محمد بن طاهر القيسراني (448 هـ. - 507 هـ)، «في السماع»، لجنة احياء التراث بالمجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، سنة 1970؛ ابن القيم الجوزية (- 751 هـ.) في مصنفه عن «السماع»؛ و«كشف الرعاع عن محرمات السماع» لابن حجر الهيثمي (القاهرة، د. ت.)؛ و«كشف القناع عن وجه السماع» (مخطوط بالمكتبة الأزهرية رقم: 917، حليم، 33444، تصوف) لعبد الوهاب الشعراني (898 هـ. - 973هـ.)؛ و«ايضاح الدلالات في سماع الآلات»، طبع في دمشق، د. ت.، لعبد الغني النابلسي (1050 هـ. - 1143 هـ.) وغيرها.

ومن بين من تناولوه وحسب في مواد كتبهم: اهتم الغزالي (450 هـ. - 505 هـ.) في الجزء الثاني من كتابه الكبير «إحياء علوم الدين» بمسألة السماع والغناء وتحريمهما المفترض، وكان كتابه أصلاً لمن تناول المشكلة بعده. ومن بينهم أيضاً: في «تلبيس ابليس»، الطبعة الثانية، دار الطباعة المنبرية، القاهرة، د. ت.، لابن الجوزي البغدادي (-597 هـ.)؛ وفي «حكم الإسلام في الغناء» (فصل من «إغاثة اللهفان»)، تحقيق: ابو حذيفة ابراهيم بن محمد، طبعة أولى، 1986، مكتبة الصحابة، طنطا؛ وفي «مدارج السالكين»، تحقيق: محمد رشيد رضا، طبعة أولى، القاهرة، سنة 1331 هـ. لابن القيم الجوزية؛ وابن حزم الأندلسي في رسائله وابن سينا في مصنفه «كلمات الصوفية» والسهروردي في «عوارف المعارف» و«آداب المريدين»، والقشيري في «الرسالة القشيرية في علم التصوف»، والطوسي في مصنفه «اللمع» وغيرها: استقينا بعض كتب هذه القائمة من كتاب الدكتورة كوكب عامر: «السماع عند الصوفية»، من الصفحة «ب» الى الصفحة «د» من المقدمة.

4 : دلالات الصوت

عالجنا في الفقرات أعلاه ما أمدنا به المعجم من معطيات وأقوال دالة، في إخبارها كما في الشبكات الدلالية التي تنشئها، على معالجات مخصوصة بالصوت، تبعاً لممارسات وتطلبات مختلفة، تتراوح بين الغناء المدني (إذا جاز القول) والغناء الديني. وتعرفنا في المحاولة على شيء ولو خفيف من تاريخ هذه الصناعة، وتحققنا من كون ضروب منها كانت معروفة منذ الجاهلية، وأخرى ناشئة مع الإسلام. وأدت هذه العملية واقعاً الى التحقق من المكانة المتعاظمة مع الإسلام، لدراسة الصوت والعناية به، نطقاً وقراءة وتلاوة، إذ بات القرآن محل عناية خاصة، سواء في سلامة قراءته أو في «رفعه» بين أوساط المؤمنين. إلا أن غرضنا لم يقم، أو لم يستوف هذا الشأن التاريخي، إلا بعد أن توقفنا عند حدود ما تعلنه وما تشير إليه المواد المعجمية.

4 . أ : الدخيل - المولد

في معجم الخليل معطيات ومؤشرات دالة على تاريخية العربية نفسها، على أصل الألفاظ من جهة، أكانت عربية أم مولدة ودخيلة، وعلى تطور اشتقاقاتها، من جهة ثانية. ما يعنينا من عملية الاستدلال هذه هو أنها تفيدنا عن نسق تطوري للدلالات، أي عن استعمالاتها وما تشير إليه بالتالي من تطلبات اجتماعية.

يؤكد الخليل في غير موضع من معجمه أن هذا اللفظ «معرب» وأن ذاك «دخيل»؛ وهي ألفاظ تعين الآلات في صورة أساسية، مثل: «البربط» و«المستقة» و«الصنج» ذي الأوتار و«الونج» وغيرها. ولا نجد صعوبة في التأكد من أصلها الفارسي، على الرغم من كون الخليل لم يصرح بذلك أبداً. ان عودة سريعة الى «معجم الألفاظ الفارسية المعربة» تؤكد لنا أن «البربط » هي «تعريب بَرْبَتْ وأصل معناه صدر الأوز لأنه يشبهه»؛ وأن «الصنج» تعريب «سَنْج»؛ وأن «الونج» تعريب «وَنَه»[32]. هل تحدد هذه الأصول اللغوية (الفارسية)، وقد جرى تعريبها واعتمادها في العربية، أصول النشأة، أي المصادر التي اتصل بها العرب عند تعرفهم عليها؟

من دون شك. هذا ما يذهب إليه اللسانيون الذين جعلوا من المادة اللغوية شيئاً مماثلاً للحفائر الأثرية، يمكن التحقق من طبقاتها المتعاقبة بوصفها رسائل إبلاغية دالة، لا على معانيها وحسب، بل على ظروف إبلاغها أيضاً. هذا ما عمل عليه تحديداً، في ميدان الغناء، غير عالم لساني، مختص في اللغات السامية، ممن سعوا الى معرفة

(32) السيد أدي شير : «معجم الألفاظ الفارسية المعربة»، في الصفحات التالية : 18، 108و159 .

الوشائج الناظمة لعدد واسع من الألفاظ العربية مع اللغات الآشورية والعبرانية وغيرها.

غير أن الأمر ليس بهذه السهولة، عدا أن قراءة هذه «الطبقات» تحتمل غير اجتهاد ممكن، طالما أن تعقب الأصول اللغوية يظهر لنا أحياناً تشابك الطرق، لا تفرقها. سقنا أعلاه، على سبيل المثال، التفسير الذي يقدمه «معجم الألفاظ الفارسية المعربة» للفظ «البربط»، وهو تفسير يعززه التشابه بين شكل العود المعني بالوصف والتركيب اللفظي الذي ينقسم الى لفظين، هما: «بر» ويعني «الصدر»، و«بط»، ما يعطي: «صدر البط»، أي شكل آلة العود. التفسير مقنع، إلا أن الباحثة المصرية كوكب عامر تدفع تفسيراً مختلفاً، أخذته من كتاب «أمبراطورية الساسانيين» للباحث كريستنسن: «والصحيح أن هذا المعزف قد سمي باسم «بربد» او «باربد» وهو اسم مطرب مشهور لكسرى برويز»[33].

هذا ما نقع عليه أيضاً في تفسير أصل الآلة الأخرى «الكران»، إذ نجد تفسيرين له: يرى فارمر في كتابه «تاريخ الموسيقى العربية» (م. س.، ص 16) أن لفظ «الكران» مشتق من أصل سرياني عبري، فيما يعتقد الأب الكرملي أنه مأخوذ من اليونانية[34].

إلا أن هذه المشاكل في التفسير والاجتهاد لا تغيب حقيقة الصلات التي نشأت منذ زمن بعيد بين اللغات الأشورية والعبرية من جهة، كما فسرها عالم الأشوريات ستيفن لانكدن (Stephen Langdon)، وبين العربية من جهة ثانية، كما أشار إليها العالم فارمر. فقد قام هذا الأخير باستعادة بحوث العالم لانكدن، وقارنها بما يعرفه هو من العربية، فوجد أن الألفاظ الدالة على الغناء متقاربة، بل واحدة بين اللغات الثلاث (م. س.، ص 33 – 34): «شَرّو» في الآشورية تعني «المرتل»، و«شير» العبرانية تعني أغنية، وهو ما نجده في اللفظ العربي «شعر»؛ «زمارو» الآشورية وتعني «التسبيحة»، والعبري «زمراه» و«مزمور» وتعني «أغنية»؛ وبين اللفظ الأشوري «شيكو» ويعني «تسبيحة الغفران»، والكلمة العبرية «شكايون»، والكلمة العربية «شجن»؛ وبين «آلو» الآشورية، ومعناها «النواح»، والكلمة العبرانية «إيلال» والكلمة العربية «ولوال»؛ وبين لفظ «شدْرو» الأشوري ولفظ «إنشاد» العربي (أو «شدا» و«يشدو»، حسب معرب كتاب فارمر). كما يجد فارمر أن التلاقي يصيب اسم الجنس في الموسيقى بين الآشورية («نِكوتو» أو

---

(33) كريستنسين: «أمبراطورية الساسانيين»، 1907، ص 104: ورد في كتاب «السماع عند الصوفية، خاصة عند الغزالي»، ص 11.

(34) الأب ماري – أنستاس الكرملي: مجلة «المشرق»، العدد 2، ص 349.

«نِنْكوتو» من المصدر «نكو»، ويعني التصويت أو إخراج الصوت) وبين العبرانية («ناكن»، وتعني الضرب على آلة وترية، و«نّكيناه»، وتعني «الموسيقي» أو «آلات موسيقية وترية»). كما يجد الباحث أن لفظ «عن» الآشوري، الدال على كل أغنية، قريب من لفظ «عاناه» العبراني، ومن اللفظ العربي «غناء». هذا ما يلقاه أيضاً بين الألفاظ التالية: «أللو» الأشوري، و«تِهلاه» العبراني و«تهليل» العربي، وهي ألفاظ تعني الضجة والضوضاء؛ وبين «ناكو» الآشوري و«نهي» العبراني و«نوح» العربي، وهي تعين «الندب» عموماً.

هذا ما يتابع فارمر تعقبَه في أسماء الآلات الموسيقية: بين لفظي «طبلو» و«أدبو» البابليين - الآشوريين، ولفظي «طِبلا» و«تُفّ» العبرانيين، ولفظي «طبل» و«دف» العربيين؛ وبين لفظ «زِمْر» الأشوري الدال على آلة النفخ القصبية واللفظ العربي المقابل له، «زَمْر»، الى غير ذلك من الألفاظ.

يتوقف الخليل في تعريف لـ«القينة» أمام التعيين التالي: «والقَيْنُ والقَيْنة: العبدُ والأمة. وجرى في العامة أن القينة: المغنية»؛ ويقول في موضع آخر: «وهذه قِنية، واتخذها قِنية: اتخذها للنسل لا التجارة». ان هذا المسار المتحقق بين الاقتناء والخدمة والغناء يضيء، وإن سريعاً، مساراً تاريخياً أدتْ فيه الجارية، الخادمة والمملوكة من سيدها، الغناء. ويفيدنا قول المعجم أكثر إذ يؤكد لنا تسمية العامة للقينة على أنها «المغنية»، ما يشير الى استعمال اللفظ في عهد الخليل، من جهة، والى نشأته المتأخرة، من جهة ثانية، بالمقارنة مع المعنيين (الأمة والمملوكة) الآخرين، اللذين يمكن اعتبارهما سابقين عليه بالتالي. الى هذا، نجد في تعريف الخليل ما يساعدنا على فهم التبدل التركيبي للفظ، بل على تحولاته أيضاً («قينة» و«قنية»).

وكان الدكتور ناصر الدين الأسد قد توقف في كتابه المذكور أعلاه (م. س.، ص 15 - 24) أمام الأصل الاشتقاقي للفظ «القينة» في العربية، فوجد أنه يدل على الصنع والعمل وما يتصل بهما من أدوات وآلات، قبل أن يقتصر معناه على «المغنية». كما لاحظ أيضاً أن الدلالات هذه موجودة أصلاً في اللغات السامية، في البابلية الآشورية والعبرية والحبشية والآرامية، وأنها مشابهة لدلالات مماثلة في اللغتين: اليونانية (khainô) واللاتينية (cano). ويخلص الأسد من عرضه هذا الى القول التالي: انطلق اللفظ من معنى «العصا» أو ما أشبهها شكلاً، مثل القصبة والقناة والرمح وقناة الماء، وهي آلات وأدوات عمل وصنع؛ وأفاد اللفظُ في مرحلة تالية العمل أو الصنع نفسه؛ ثم في مرحلة أخرى معنى العامل والصانع مطلقاً ومخصصاً، وما يتبعه من معاني الامتلاك

والاقتناء. كما يرجح الأسد أن المادة اللغوية من أصل سامي، وأن أصل مدلول «القينة» إنما هو مؤنث «القين»، ثم صار أن أُطلقت «القينة» على نوع خاص من الاماء، هن الاماء المغنيات. كما تعقب الدكتور الأسد في كتابه هذا أسماء القينة الواردة في الشعر الجاهلي، وأتت في جردته على الشكل التالي: «الكرينة»، و«المُسمعة»، و«الداجنة»، و«الصدوح» و «الصادحة»، و«الصناجة».

4 . ب : الجديد الدلالي

كان لنا أن نتحقق في تتبعنا لأصول هذه الألفاظ والدلالات، سواء في المعجم أو في كتب مثل كتاب الأسد وغيره، من أن عدداً واسعاً منها موجود في أبيات الشعر الجاهلي. هذا يصح في أسماء الآلات، أو القينة، أو بعض أنواع الغناء، أو عن حالات «الطرب» التي يحدثها الغناء في نفوس سامعيه. ماذا يمكننا، والحالة هذه، أن نقول عن «الجديد»، سواء في حدوث الألفاظ أو الدلالات؟

ان طرح هذا السؤال بديهي، إذا أخذنا بعين الاعتبار تميز مساهمات الخليل في غير علم تأسيسي في العربية، من وضع وتأصيل وتقعيد وتسمية، ولا سيما في ميادين اللغة والعروض والايقاعات. فقد عُرف عنه أنه لم يتفكر وحسب في شؤون اللغة، تركيباً ومعنى، بل انصرف أيضاً الى دراسة الأوزان والايقاعات في الألحان والقصائد، وإلى استنباط قواعدها: قال عنه الجاحظ انه وضع كتاباً في الألحان، على ما يفيدنا القاضي المعري[35]. وهو ما أكده السيوطي كذلك: «وكانت له معرفة بالإيقاع والنظم، وهو الذي أحدث له علم العروض، فانهما متقاربان في المأخذ»[36]، عدا أنه يذكر له كتاباً في «الإيقاع»، ذكره ابن النديم[37]، وابن خلكان[38]. الى هذا، تذكر بعض المصادر صلة الخليل، بل صداقته مع عائلة الموصلي، المتميزة في الغناء. فماذا يمكننا القول عن هذه الإسهامات، انطلاقاً من «كتاب العين»؟

---

(35) القاضي أبو المحاسن المفضل بن محمد بن مسعر التنوخي المعري (- 442 هـ.): «تاريخ العلماء النحويين من البصريين والكوفيين وغيرهم»، تحقيق: د. عبد الفتاح محمد الحلو، 1981، جامعة الامام محمد بن سعود الإسلامية، ص 132.

(36) جلال الدين السيوطي : «بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة»، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة الحلبي، القاهرة، 1965، ص 558 .

(37) ابن النديم : «كتاب الفهرست»، ص 49.

(38) ابن خلكان : «وفيات الأعيان»، تحقيق : د. احسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ص 2/ 246 .

لن نعيد القول عن تكون هذا المعجم وفق حساب صوتي، يعين ترتيب حروف المداخل المعجمية وفقاً لمخارجها الصوتية، من جهة، ووفق حساب «تقليبي»، يعين احتمالات التركيب بين الحروف، بوصفه تركيباً من «تناسب» الأصوات أو «تنافر» بعضها مع بعض. ما نريد التأكيد عليه، هو أن المعجم يحفل بمادة لفظية ودلالية وفيرة من العدة اللغوية التي تعين العربية في أصواتها، بين مجروسة وجوفاء، وغيرها من التعيينات. وهي تسميات، كما يمكننا الملاحظة، تبقى شديدة القرب من أصول مادية عينية. هذا يصح في تركيب اللغة، وفي عمليات نطقها، بين الصواب والخطأ، بين الفصاحة واللكنة، بين القراءة السليمة واللحن.

وإذا كنا نقع في لغة الشعر الجاهلي على ألفاظ ودلالات «الفصاحة» و«العجمة» و«العي» وغيرها، فان هذه الألفاظ ودلالاتها باتت قطباً جديداً للمعاني، مع الدعوة الإسلامية وبعد رفعها لمسألة القراءة «السليمة» و«الحسنة» للقرآن قيمةً اعتبارية، لا دينية وحسب، وباتت بالتالي حداً تعريفياً وتمييزياً بين الصلاح والسوء، بين الإجادة اللغوية وردائتها وبين الحسن والقبح.

نشير الى هذه العملية الجارية في مفردات اللغة، التي تمدها بمدلولات جديدة، والتي ترسم في الحساب الاجتماعي معالم قسمة لغوية، على أنها مجال تمايز عرقي - لغوي - جمالي في آن: بين العربي القح والفصيح، وبين الأعجمي المولى والألكن. نشير إليها وحسب، ذلك أننا سنتناولها في الفصل المتصل بالشعر. ولكن ماذا عن الجديد في أمر الصوت، لا اللغوي، بل المدني والديني؟

يتحدث الخليل عن قراءة «أصحاب الألحان»، ما يدل على قراءة مخصوصة تقوم على درجة من الغناء على الأرجح، وهو ما يمكن عده في الضروب الغنائية الناشئة. كما يحدثنا أيضاً عن ضروب، وعن أوصاف واقعة في بعض الأصوات، مثل «الوشي» و«الخدر»، لكننا لا نقوى على تحديد هذه الدلالات الواقعة في هذين اللفظين، والجديدة من دون شك. لكننا نقع، بالمقابل، على ألفاظ ودلالات ناشئة في الصوت الديني، مثل: «القراءة» و«الأذان» و«المؤذن» و«الصلاة» و«الترنم» و«السكت» و«التهليل» و«الترتيل» وغيرها.

4 . ج : المؤدى الدلالي

توصلنا، في تعقبنا لهذه الألفاظ والدلالات، الى تعيين المنشأ التاريخي القديم لعدد كبير منها، ذلك أن الغناء صناعة معروفة، لها تسمياتها البينة والوفيرة، منذ قرون

سابقة على الإسلام، كما نجد شواهد منها في قصائد امرئ القيس (الذي عُرف عنه ولعه بالغناء)، أو الأعشى، «صناجة العرب»، أو طرفة بن العبد، أو لبيد وغيرهم.

ويكفي أن نتوقف أمام بعض أبياتهم المعروفة[39] لكي نجد فيها ألفاظاً ودلالات معروفة في الغناء، مثل: «القينة» (و«القيان»)، والقينة «المنعمة»، و«المسمعات»، و«الصناجة»، و«الداجنة»، و«المغني»؛ والصوت «الأبح» و«الأجش»، و«الترجيع»، و«اللحن» (الغنائي)، و«الترتيل» (الغنائي) و«الغناء»، و«اللهو»؛ و«الصوت» (في سياق دال على ما تحدثه آلات العزف)، وآلات «المزهر» و«الصنج» و«القصّاب» و«المزمر»، و«الدف» و«الأوتار» و«العزف» عليها، و«شجا» الغناء و«طربه» وغيرها. ونرى من خلال هذه الجردة الأولية أن عدة الغناء في التسمية والتعيين، في غير مسألة متصلة بالصوت الغنائي، كانت متوافرة قبل الدعوة الإسلامية. كيف لنا أن نفسر هذه النشأة القديمة، أي الضاربة في عمق العربية وتاريخها الاستعمالي والاعتباري؟

ففي «كتاب العين» ضروب ومعالجات غنائية (بين الحداء والرجز والهزج)، سابقة على الإسلام، وترسم في اختلافاتها، بين التنغيم البسيط والأشد تركيباً، مساراً تاريخياً لا يقل عمقاً عن بدايات الشعر العربي نفسه، ولا عن عادات الترحال في الصحراء. ونتحقق من قدم الغناء، إذا توقفنا أمام التقاربات الدلالية التي تقيمها العربية (والتي نقلها الخليل في معجمه) بين البدوي والناقة في الصحراء؛ أو أمام «القصص» التي دونتها بعض المصادر عن نشأة بعض آلات الغناء.

بدا لنا مفيداً التوقف أمام مادة «حن» في المعجم لتبين شيء من هذه التقاربات الدلالية:

«الجِنُّ: حَيٌّ من الجِنِّ، يُقالُ: منهم الكلابُ السُّودُ البهمُ، يُقالُ: كَلْبٌ جِنِّيٌّ. والحَنان: الرحمة، والفعل: التحنن. والله الحنّانُ المنّانُ الرَّحيم بعباده. ﴿وحنَاناً من لدُنّا﴾ «سورة مريم، 13»، أي رحمة من عندنا. وحنانَيك يا فُلان افعلْ كذا ولا تفعلْ كذا تُذَكِّرُه الرحمة والبر. ويُقال: كان أم مريم تُسمى حنّة. والاِسْتِحْنانُ: الاسْتِطْرابُ. وعُودٌ حَنَّان: مُطْرِبٌ يَحِنُّ. وحَنِينُ الناقة: صَوْتُها إذا اشْتاقَتْ، ونِزاعُها إلى

(39) يمكن العودة الى هذه الأبيات في معجمَي الدكتورة ندى عبد الرحمن يوسف الشايع:
«معجم ألفاظ الحياة الاجتماعية في دواوين شعراء المعلقات العشر»، دار مكتبة لبنان، بيروت، طبعة أولى، 1991.
- «معجم لغة دواوين شعراء المعلقات العشر: تأصيلاً ودلالة وصرفاً»، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، 1993.

ولدها من غير صَوْتٍ، قالَ رؤبة:

حَنَّتْ قَلُوصي أمسِ بالأُرْدُنْ   حِنّيْ فما ظُلِّمتِ أنْ تَحِنّي

والحُنَّةُ: خِرْقَةٌ تَلْبِسُها المَرْأَةُ فَتَغَطّي بها رَأْسَها».

نضع جانباً عدداً من الألفاظ (مثل ألفاظ الاسم العلم «حنة»، و«الحنة»، وخرقة الرأس. . .)، وعدداً من الدلالات التي قد تكون إسلامية المصدر (مثل «الحنان» و«الرحمة»)، متوقفين أمام ثلاث علامات لغوية:

- «الحن» بوصفه حياً من الجن؛
- «حنين» الناقة إذا اشتاقت الى ولدها؛
- و«الاستحنان» بمعنى الاستطراب.

لن نقوم بقراءة دلالية تفصيلية لهذه العلامات الثلاث، متوقفين وحسب أمام التشابك، أي معالم النشأة، بين «الجن» و«الصوت»، وبين الصوت الحيواني والصوت الأدمي، وبين الصوت والحنين. ألا يكون لفظ «الحن» قلباً وحسب للفظ «الجن» أو العكس؟

لا نملك من المعطيات ما يمكننا من دراسة هذه المسألة الواقعة في تاريخ العربية البعيد، لكننا نجد في المعجم مواد تفيد الجمع بين الصوت والجن. فنقع، على سبيل المثال، في مادة «عزف»، على التعريف التالي: «والعزيف: أصوات الجن ولعبهم، وكل لعب عزف»، وهو تعريف يبين في صورة أوضح هذه العلاقة، خاصة وأن المعجم يقدم في العبارة نفسها نسقاً يجمع بين طرفيها، في سعي يعين أمر الاشتقاق بين «غناء» الجن وغناء البشر.

الغناء قديم، إذن، ويقوم تبعاً لمنشأ يجمعه بالجن وبأصواتهم: هل يتصل الأمر بمعتقدات قديمة تعين الإتقان أو الحذاقة في الغناء والعزف في ممارسات ليست بتناول البشر كلهم، بل تقع خارجهم، في مخلوقات خارقة، هي الجن؟ ألا تعين هذا الوعي الأسطوري الذي لا يقوى بعد على تعيين هذه الصناعات المتميزة إلا في صورة سحرية تجعله صنعة فئة مجاورة (أشبه بالظل في بعض المرويات القديمة) للإنسان، وخافية عليه في آن؟

وفي كتاب المسعودي أقوال تجيب عن هذه الأسئلة: «فأما الهواتف فقد كانت كثرت في العرب، واتصلت بديارهم، وكان أكثرها أيام مولد النبي - صلعم - وفي أولية ميعثه. ومن حكم الهواتف أن تهتف بصوت مسموع وجسم غير مرئي (. . .).

وقد كانت العرب قبل ظهور الإسلام تقول: ان من الجن من هو على صورة نصف انسان، وأنه كان يظهر لها في أسفارها وحين خلواتها وتسميه شقاً» (م. س.، 1/ 469). وفي قوله هذا تفسير يربط بين صوت مسموع وجسم غير مرئي، من جهة، ويظهر لنا أيضاً، من جهة أخرى، مواضع ظهور الجن في الأسفار في هيئات جسمية معينة، هي الجن.

يصعب علينا اعتبار هذه الدلالة (أي صلة الغناء بالجن) أصلاً لهذه الدلالات المتشابكة، ذلك أن هذا الوعي الأسطوري يتطلب، على ما نعرف في التفسيرات التاريخية لمسألة الاسطورة في الثقافات وعند الشعوب، طوراً أرقى في التسمية والتعيين؛ أي أنه طور لاحق على طور آخر، يكتفي بتسمية الأشياء في صورة عيانية مباشرة، من دون واسطة أو ارتقاء بالدلالة. ألا نجد هذا الطور الأبعد في الزمن في تعيين أصوات الناقة؟

ربما، وهذا ما نميل إليه. أي أننا نعتقد أن لفظ «الجن» ومشتقاته يتأتى لغوياً (ودلالياً) من أصوات الناقة. فقد راعنا، في مادة التعريف المعجمي الوارد أعلاه، الصياغة التي يتم فيها تعيين «حنين» الناقة الى ولدها، على أنها علاقة حنونة وخفية، ولكن مؤثرة، تجمعها به عند «نزاعها». ألا يكون صوت الناقة نداءً أو نزاعاً، أثار الأعرابي، بل «سحره» في خلوات الصحراء ووحشتها؟

نسوق هذا التفسير وحسب، بعد أن تأكدنا، على أية حال، من وجوب البحث عن أصول (أو أصل) واحدة، أو مشتركة، تجمع بين الصوت والناقة والجن في الصحراء. أي البحث عن وضعيات تاريخية بعيدة في القدم، تأخذ في عين الاعتبار معرفة الإنسان القديمة من دون شك بالصوت عموماً، وبالغناء منه. لا يمكننا أن نتعقب فقرات هذا التاريخ المغيب عنا في صورة وافية ونسقية، إلا أننا نقوى، من خلال المرويات القديمة، على تعرفٍ ولو قصصي لهذا التاريخ.

هذا ما نجده في نشأة عدد من الآلات: «قال ابن خرداذبه: «أول من اتخذ العود لمك بن متوشلخ بن محويل بن عاد بن خنوخ بن قاين بن آدم، وذلك أنه كان له ابن يحبه حباً شديداً، فمات، فعلقه بشجرة، فتقطعت أوصاله حتى بقي منه فخذه والساق والقدم والأصابع، فأخذ خشباً فرققه وألصقه، فجعل صدر العود كالفخذ، وعنقه كالساق، ورأسه كالقدم والملاوي كالأصابع، والأوتار كالعروق، ثم ضرب به وناح عليه، فنطق العود، قال الحمدوني:

وناطق بلسان لا ضمير له كأنه فخذ نيطت الى قدم

يبدي ضمير سواه في الحديث كما يبدي ضمير سواه منطق القلم

واتخذ توبل لمك الطبول والدفوف، وعملت ضلال بنت لمك المعازف، ثم اتخذ قوم لوط الطنابير، يستميلون بها الغلام، ثم اتخذ الرعاة والأكراد نوعاً مما يصفر به، فكانت أغنامهم اذا تفرقت صفروا فاجتمعت.

ثم اتخذ الفرس الناي للعود، والدياتي للطنبور، والسرياني للطبل، والسنج الصنج، وكان غناء الفرس بالعيدان والصنوج، وهي لهم، ولهم النغم والايقاعات والمقاطع والطروق الملوكية » (م. س.، ص 2/ 588). وذكر الطبري أن أول من اتخذ الملاهي رجل من أبناء قابيل، يقال له ثوبال؛ أما آلات اللهو فاتخذت في زمان مهلائيل ابن قينان، وكانت من المزامير والطبول والعيدان[40]. وورد، في موضع آخر، أن أول من صنع المعزفة دلال ابنة لامك بن نوح، الى غير ذلك من الوقائع والأخبار القصصية.

يمكننا، لو شئنا، أن نتبين شيئاً من التاريخ الممكن أو المعقول في ما نقله المسعودي عن ابن خرداذبه، عن معرفة الفرس أو الأكراد أو السريان بهذه الآلة أو تلك، على سبيل المثال، بوصفها شعوباً قريبة من الجماعات العربية، إلا أننا لن نتوقف أمام أخبار هذه القصص، ذلك أنها لا تعنينا ولسنا قادرين على التأكد منها، مكتفين بدراسة مبناها الاعتقادي، أي ما تصدر عنه، في علاقات صياغتها وفي دلالاتها، من معتقدات عند رواتها وناقليها.

ففي القصة، التي ينقلها إلينا ابن خرداذبه عن نشأة آلة العود، تفسير تاريخي طريف في ظاهره وروائي كذلك، ويقوم في مبناه على الجمع بين أصل طبيعي (هو جسد ابن حفيد آدم) وناتج صناعي (هو آلة العود)، وعلى جعل الثاني صادراً في محاكاة تامة عن الأول: الآلة بدلاً عن الانسان الغائب، بل صوته المتبقي، أو الحنين إليه، خاصة إذا كان محبوباً. إلا أننا نقع، في مصادر أخرى، على رواية تقلب هذه القصة رأساً على عقب: نقرأ في «روضة الصفاء» أن غيرة إبليس من صوت داود النبي أدت به الى اختراع آلات الطرب، كما وقعنا في غير مصدر، كما في كتاب الغزالي المذكور أعلاه، على أقوال تفيد أن داود كان «حسن الصوت في النياحة وتلاوة الزبور» (م. س.، ص 2/ 249).

(40) ابن الجوزي البغدادي: «تلبيس ابليس»، طبعة ثانية، دار الطباعة المنبرية، القاهرة، د. ت.، ص 222.

ونجد أن هذا الأصل الأسطوري للغناء ظل سارياً بعد قرنين من الزمن على الأقل، على مجيء الإسلام، بعد أن اتخذ الجن شكل «إبليس» هذه المرة: وقال أبو اسحاق ابراهيم الموصلي ان إبليس ظهر له فبعد أن أسمعه من الغناء ونقر العود ما هو مشهور به طرب واستأذنه في الغناء والضرب فأذن له فغنى إبليس وضرب حتى ظن الموصلي أن الحيطان والأبواب وكل ما في البيت يجيبه ويغني معه، وقال القطامي:

تبيت الغول تهزج ان تراه　　　وصنج الجن من طرب يهيم[41].

وفي غير رواية عن المغنين الأمويين أخبار، بل تشبيهات، تقرن أصواتهم بالجن، كما نلقاها في «الأغاني»: «قلنا في أنفسنا: هذا من الجن، ودخلتنا فزعة؛ ففهم ذلك وقال: ليفرخ روعكم» (م. س.، ص 3/ 36). وهي تروي، على تباينها، هذا التنافس والتبادل بين الجن والغناء؛ وتعين، واقعاً، حكاية انبهار الإنسان بأصوات ساحرة، لا يقوى على وعيها، أو ضبطها، أو على تعيين مصدرها إلا بإحالتها الى قوى خارجية وقريبة منه في آن. هل نجد هذا المعنى «المُصَعَّد» (نسبة الغناء الى قوى خفية) في أصلٍ عرفه الأعرابي في حياته الصحراوية، حين كان له أن يتنبه ويعجب بأصوات الناقة والحمامة وغيرها من الأصوات الحيوانية؟

ففي غير مادة معجمية في «كتاب العين» أوصاف ونعوت تجمع بين الصوت الحيواني والصوت الحسن: فـ«الترنم» و«الشجا» يناسبان آلة العود والحمامة في آن، بالإضافة الى ما قلناه أعلاه عن «حنين» الناقة. وما يسترعي انتباهنا في هذه التعالقات الدلالية هو وجود دلالة واحدة في ألفاظ «الحنين» و«الشوق» و«الرنو»، وهي دلالة «الطرب» التي تقوم على جمع بين «الفرح» (أو «ذهاب العقل»، كما يسميها المعجم) و«التوق» الى غائب: الغناء استحضار الغائب في الوحشة؟

4 . د : استدراك منهجي

لا يمكننا طبعاً أن نختصر الغناء في دلالة واحدة، ولا في نوع بعينه، خاصة وأنه متنوع ومتبدل عبر العصور: ستحضر بقوة أكبر لاحقاً مسألة إباحة أو تحريم الغناء، كما أن الأنواع والضروب ستزداد وتتعقد، وسينشط أمر التفكر الفلسفي في الغناء انطلاقاً من الكندي مروراً بالفارابي وصولاً الى ابن سينا؛ وهو ما نتحقق منه في عدد من المصادر

---

(41) ورد في دراسة عيسى اسكندر المعلوف: «الموسيقى والغناء عند العرب»، مجلة «المشرق»، سنة 1904، صص 843 - 849 و 901 - 908 .

العربية[42]، وفي المجلات المتخصصة[43]، وفي المراجع الحديثة[44].

---

(42) من مصادر الغناء العربي :

- ابن خرداذبه (211 هـ. - 300 هـ.) : «مختار من كتاب اللهو والملاهي»، نشره : الأب اغناطيوس عبده خليفة اليسوعي، دار المشرق، طبعة ثانية منقحة ومزيد عليها، بيروت، 1986؛
- ابن زيله : «الكافي في الموسيقى»، تحقيق : زكريا يوسف، دار القلم، القاهرة، 1964؛
- الكندي : «رسالة الكندي في اللحون والغناء والنغم»، تحقيق : زكريا يوسف، بغداد، 1965؛
- الكندي : «أقدم وثيقة موسيقية للحن مدون عند العرب : تمرين للضرب على العود»، بغداد، 1962؛
- الكندي : «رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف»، د. يوسف شوقي، مركز تحقيق التراث، دار الكاتب، القاهرة، 1969؛
- يحيى بن المنجم : «كتاب النغم»، تحقيق : محمد بهجة الأثري، وتقديم : د. جواد علي، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد الأول، بغداد، 1950؛
- ابن سينا : «جوامع علم الموسيقى»، من «كتاب الشفاء»، تحقيق : زكريا يوسف، تصدير ومراجعة : د. أحمد فؤاد الأهواني، د. محمود أحمد الحنفي، المطبعة الأميرية - مكتبة مصر، القاهرة، 1956؛
- ابن عبد ربه : «العقد الفريد»، تحقيق : د. عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، طبعة ثالثة، بيروت، 1987؛
- ذكر ابن النديم في «الفهرست» (الفن الثالث من المقالة الثالثة) قائمة من كتب القيان، منها كتابان لاسحاق بن إبراهيم الموصلي : «كتاب القيان» و«كتاب قيان الحجاز»، و«كتاب القيان» ليونس الكاتب، و«كتاب الأغاني على حروف المعجم» لحسن بن موسى النصيبي «ذكر فيه من أسماء المغنين والمغنيات في الجاهلية والإسلام كل طريف وغريب»، وكتابان لأبي أيوب المديني أحدهما عن قيان الحجاز عامة والآخر عن قيان مكة خاصة.
- الفارابي (- 339 هـ.) : «كتاب الموسيقى الكبير»، تحقيق وشرح : غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير : د. محمود أحمد الحنفي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د. ت.
- يفيد المسعودي في «مروج الذهب...» : «أشبعنا القول في الموسيقى وأصحاب الملاهي والايقاع، وأصناف الرقص والطرب والنغم، ونسب النغم (...)، في كتابنا المترجم بكتاب «الزلف»، وأتينا على ظريف أخبارهم وأنواع لهوهم وملاهيهم في كتاب «أخبار الزمان»، وفي الكتاب الأوسط، فأغنى ذلك عن إعادتها ههنا، إذ هذا الكتاب في غاية الايجاز». (ص 1/ 278 - 279).
- «كتاب كمال وأدب الغناء» للحسن بن أحمد بن علي الكاتب (عن نسخة مؤرخة في 625 هـ.)، تحقيق : غطاس عبد الملك خشبة، ومراجعة : د. محمود أحمد الحنفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975؛
- صفي الدين الأرموي : (-693 هـ.) : ««كتاب الأدوار في الموسيقى»، تحقيق : غطاس عبد الملك خشبة، ومراجعة : د. محمود أحمد الحنفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986؛

. . . .

= - ابن القيم الجوزية (691 هـ. - 751 هـ.) وغيره : «كشف الغطاء عن حكم سماع الغناء»، تحقيق : ربيع بن أحمد خلف، مكتبة السنة، 1991، مصر؛

- صلاح الدين الصفدي (696 هـ. - 764 هـ.) : «رسالة في علم الموسيقى». دراسة وتحقيق : عبد المجيد دياب وغطاس عبد الملك خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991؛

- ابن الدراج السبتي : «كتاب الامتاع والانتفاع بمسألة السماع»، دراسة وإعداد : د. محمد ابن شقرون، مطبعة الأندلس، القنيطرة (المغرب)، د. ت. : يتضمن هذا الكتاب آراء العديد من العلماء والفقهاء ممن أباحوا أو حرموا الغناء عموماً؛

- عثر الدكتور الأسد على مخطوط بعنوان «كتاب حاوي الفنون وسلوة المحزون» لابن الطحان (مخطوط في دار الكتب المصرية، 539، فنون جميلة)، ونشر قسماً منه في كتابه «القيان...»، صص 263 - 272 وغيرها؛

- ابن حزم : «رسالة في الغناء الملهي»، و«رسالة في الغناء الملهي أمباح هو أم محظور»، واردتان في كتاب «رسائل ابن حزم الاندلسي»، تحقيق : د. احسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980، صص 1/419 - 439 .

- أبو طالب المفضل : «كتاب الملاهي واسمائها»، في مراجعة للمخطوط قام بها الدكتور أحمد محمد الحوفي، مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة، الجزء 17، 1964، صص 65 - 69؛

ونقع على فصول مختارة عن الغناء في عدد من الكتب القديمة :

- أفرد الجاحظ رسالتين عن الغناء : «رسالة القيان» و«طبقات المغنين»؛

- في «عيون الأخبار» باب بعنوان «باب القيان والعيدان والغناء» من «كتاب النساء»؛

- في «العقد الفريد» لابن عبد ربه «كتاب الياقوتة الثانية» في علم الالحان؛

- في «مسالك الأبصار» لابن فضل الله العمري صفحات عديدة عن الغناء والمغنين والقيان؛

- في «نهاية الارب» فصل طويل عن إباحة الغناء وتحريمه أكثره منقول عن الغزالي؛

- خص المعري الألحان بفصل في كتابه «الفصول والغايات»؛

- يتضمن كتاب «تاريخ الموسيقى العربية» لهنري فارمر، كثيراً من المصادر العربية المخطوطة النادرة والمطبوعة؛ كما يمكننا العودة إلى دراسته التحليلية : «مصادر الموسيقى العربية»، اسكتلندا، 1940، التي جمع فيها أهم ما ألف في ميدان الموسيقى والسماع من مصادر مخطوطة نادرة، ومحفوظة في الخزائن الأوروبية والأميركية.

(43) كما نجد في المجلات المتخصصة :

- نشر الأب لويس شيخو مخطوط «الآلة التي تزمر بنفسها : صنعة بني موسى بن شاكر»، مجلة «المشرق»، مجلد 9، سنة 1906، صص 444 - 457؛

- كما نشر أيضاً أرجوزة في الأنغام بعنوان «جواهر النظام في معرفة الأنغام»، للشيخ شمس الدين ابو عبد الله محمد بن علي بن أبي الحسن علي الخطيب الاربلي، وتعود كتابتها الى سنة 729 هـ.، في مجلة «المشرق»، صص 55 - 61؛

- «ثلاث مقالات عربية في الآلات المنغمة»، عني بنشرها الأب لويس شيخو، مجلة «المشرق»، 1906، صص 18 - 28 .

يبقى أن نشير الى مسألة أخيرة، وهي أننا لم نقع في «كتاب العين» إلا على إشارة بسيطة إلى «الرقص»، وهي لا تفيدنا الكثير، عدا أننا لم نعثر في عدد من المصادر على ما يشير الى الرقص في العهد الأموي. فنحن نتعرف على أوصاف بعض المجالس الغنائية، مثل التي نظمتها المغنية جميلة في بيتها والتي حفلت بعادات لافتة في الزي، كما في هذه الحكاية: روى أبو الفرج أن جميلة «جلست يوماً للوفادة عليها، وجعلت على رؤوس جواريها شعوراً مسدلة كالعناقيد الى أعجازهن، وألبستهن أنواع الثياب

---

(44) المراجع الحديثة :
- هنري جورج فارمر : «تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي»، ترجمة : جرجيس فتح الله المحامي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت. ؛
- فايد العمروسي : «الجواري المغنيات»، دار المعارف، القاهرة، 1945؛
- د. جبور عبد النور : «الجواري»، دار المعارف، رقم 59 من سلسلة «إقرأ»؛
- بدر الدين الغزي : «أخبار الجواري»، مكتبة التراث الإسلامي، القاهرة، د. ت.؛
- د. محمد محمود سامي حافظ : «تاريخ الموسيقى والغناء العربي»، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1971؛
- د. غانم قدوري الحمد : «الدراسات الصوتية عند علماء التجويد»، مطبعة الخلود، بغداد، 1986 : يعين المؤلف كتابه هذا على أنه «المحاولة الأولى في هذا السبيل» (ص24)، كما يقدم سرداً وافياً عن التآليف القديمة في هذا الباب (صص 43 - 46)؛
- أحمد تيمور : «الموسيقى والغناء عند العرب»، لجنة نشر المؤلفات التيمورية، الطبعة الأولى، 1963؛
د. ناصر الدين الأسد : «القيان والغناء في العصر الجاهلي»، دار الجيل، بيروت، طبعة منقحة مزيدة، طبعة ثالثة، 1988؛
- د. شوقي ضيف : «الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية»، دار المعارف، طبعة خامسة، منقحة، 1992؛
- د. كوكب عامر : «السماع عند الصوفية- خاصة عند الغزالي»، طبع في شركة أخوان رزيق، القاهرة، 1988؛
- «الملاهي وأدوات الطرب عند الأندلسيين من العرب»، غير موقع، مجلة «المقتبس»، الجزء التاسع، المجلد الأول، غرة رمضان 1324 هـ. صص 435 - 438؛
- عقد د. أحمد محمد الحوفي فصلاً في كتابه «المرأة في الشعر الجاهلي»، (مكتبة نهضة مصر، 1954) بعنوان «المرأة المغنية»، صص 438 - 465 .
Jules Rouanet : La musique arabe, in : Encyclopdie et dictionnaire de la musique, Paris, 1920, pp 2677-2939.
ويشتمل هذا النص الفرنسي على ثبت من المصادر العربية والمخطوطة والمطبوعة في ميدان الموسيقى والغناء بصفة عامة.

المصبغة ووضعت فوق الشعور التيجان، وزينتهن بأنواع الحلي (. . .). ثم دعت لكل جارية بعود وأمرتهن بالجلوس على كراسٍ صغار قد أعدتها لهن، فضربن وغنت عليهن هذا الصوت وغنى جواريها على غنائها» (م. س.، ص 8/ 227 - 229). إلا أن غناء المجلس لم يصاحبه الرقص، كما سيكون عليه الحال لاحقاً[45]؛ ولن يكون الرقص في عداد صناعة الغناء، مثلما انتهى الفارابي الى تصنيفه، حين أضاف الى ضرب الدفوف والطبول والصنوج «صناعة التصفيق وصناعة الرقص وصناعة الزفن»، أي الرقص الإيقاعي (م. س.، ص 69). كيف كان ذلك؟ هل نشأ الرقص في العهد العباسي، على ما يقول ابن خلدون: «واتخذت آلات الرقص (في عهد إبراهيم بن المهدي العباسي) في الملبس والقضبان والأشعار التي يترنم عليه وجُعلَ صنفاً وحده واتخذت آلات أخرى للرقص تسمى بالكرج وهي تماثيل خيل مسرجة من الخشب معلقة بأطراف أقبية يلبسها النسوان ويحاكين بها امتطاء الخيل فيكرون ويفرون ويثاقفون وأمثال ذلك من اللعب المعد للولائم والأعراس وأيام الأعياد ومجالس الفراغ واللهو» (م. س.، ص 428)؟

---

(45) من الدراسات الحديثة عن الرقص العربي :

- عبد الفتاح عباده : «الرقص عند العرب وتاريخه في الإسلام»، حلقتان، مجلة «الهلال»، 1925، اكتوبر، صص 68 - 76، ونوفمبر من السنة نفسها، صص 163 - 170؛

- حبيب زيات : «ليلة رقص وسماع أميرية للفقراء بدمشق»، مجلة «المشرق»، سنة 1945، مجلد 43، صص 7 - 13؛

- حبيب زيات : «رقص القضاة والوزراء والإمراء ولهوهم في مجالسهم وخلواتهم»، مجلة «المشرق»، سنة 1945، مجلد 43، صص 503 - 511 وغيرها.

الفصل الثالث :

الشعر

لا يطلق «كتاب العين» على الشعر صفة «الاسم الجامع»، ولا تسمية «الصناعة»، ومع ذلك فاننا نجد في مادته من المعطيات والدلالات، المنتظمة في مجموعات دلالية متمايزة وشديدة التعيين، ما يجعلنا نعتبره جنساً مخصوصاً من الصناعات البشرية، ويؤدي الى تميز نوع بعينه في صناعة الكلام. فما الكلام؟

1: الكلام

في المعجم مواد واسعة تفيد عن الكلام، سواء في نطقه أو في نحوه أو في تعييناته أو في ضروبه أو في كتابته، ما يعطينا صورة عما بلغته اللغة في مَلَكتها (أي في تعييناتها في صورة مجردة)، أو في تأدياتها (أي استعمالاتها في أقوال ومواضعات وظروف حوارية أو على الحوامل المادية)؛ أي اللغة في تبلوراتها التعريفية كما في «حياتها» الاجتماعية. وهذه المادة شديدة الغنى والتشعب، وتشير الى طورين في حال اللغة: الطور «الشفوي» والطور «التدويني»، وتعرض لنا أشكال الاتصال والانفصال، أي التأثر والانقطاع، بين هذين الطورين، كما تتبدى في نتاجات الكلام وضروبه وأشكاله. إلا أننا وجدنا ضرورة، أمام تشعب هذه المادة وتمايزها الدلالي، للتفريق بين الكلام بوصفه ممارسة خطية، بما تستدعيه من معالجات في شكل الحروف والكلام، وبينه بوصفه ممارسة اجتماعية في ضروبها وأنواعها؛ أي الكلام بوصفه ممارسة تحسينية للكلام في ماديته الشكلية، والكلام بوصفه مجالاً لتوليدات في الصنع اللغوي. سنتبين جدوى هذه القسمة، بل لزومها، في هذا الفصل، الذي نعالج فيه الصنع اللغوي، وفي الفصل الموسوم بـ«الكتابة»، الذي ندرس فيه المعالجة الشكلية للمواد اللغوية. فما الصنع اللغوي؟

نقع في هذه المواد المعجمية على ألفاظ لها قابلية ترتيبية لغيرها مثل «الكلام» و«اللفظ» و«اللسان» و«القول» و«اللغة» وغيرها، إلا أنها ترد كما لو أنها بديهية، غير محتاجة الى تعريف، على الرغم من تكررها الشديد في غير نبذة معجمية. ونحتاج، بناء لذلك، الى إجراء عمليات معاينة لورود هذه الألفاظ في سياقات مختلفة، لكي نتبين دلالاتها. ما الحدود التي تعين مجال كل لفظ؟ ما التشاركات وما التباينات في دلالاتها المختلفة؟

ليست العملية هينة أبداً، ذلك أن سياقات الألفاظ لا تتسم أحياناً بالجلاء ولا بالتمايز المطلوبين في التعريفات. فاللسان قول ولفظ ولغة وكلام في آن، أي أن الألفاظ هذه تتضمن مقادير من الترادف فيما بينها، فيما يختلف بعضها عن بعضه الآخر في عدد من استعمالاته: فاللسان يعين عضو النطق والتلفظ بالأصوات والحروف والكلمات عند الإنسان، ولا يعينها أي لفظ آخر. ويعين اللسان أيضاً الكلام الذي يصدر عن ناطق لساني، وهو ما يشير إليه «القول» و«اللغة» أيضاً. كما أن «الكلام» مثل «القول» يعينان العام مثل الخاص في التحدث اللساني، أي مجموع الكلام والأقوال عند مجموع الألسنة، مثل كلام أو قول بعينه عند ناطق لساني بعينه. تبقى التعريفات على درجة من العمومية ومن التداخل فيما بينها، عدا أننا لا نقع على لفظ جامع لمجموع هذه المعاني كلها: يتحدث المعجم في إحدى النبذات عن «عربية» لها كيفيات متباينة في نطقها بين «عربية الأعجمي أو الحبشي أو السندي ونحوه»، إلا أننا لا نقع في غيرها من النبذات على لفظ، مثل لفظ «اللسان العربي المبين» في القرآن، يجمع هذه المعاني كلها.

هذه العمومية في التعريفات لا تغيب عن أنظارنا وجود تأكيدات وتشديدات في غيرها، ما يجيب وإن في صورة جزئية عن هذه الحال. فنحن نعثر في تعريف «اللغة» على القول التالي: هي «اختلاف الكلام في معنى واحد»، في إشارة ولو حصرية الى «القراءات» المتباينة في «لغات» الجزيرة العربية. إلا أننا نتبين خصوصاً في هذه النبذات قيام قسمة جديدة بين تعريفات «اللهجة» و«السليقي» و«الطبيعة» و«الإعراب» و«الفصيح»: فـ«اللهجة» تعين اللغة «التي جُبِلَ عليها (الناطق اللساني) فاعتادها ونشأ عليها»، وهو ما يرد في صورة ترادفية مع لفظ «السليقي» من الكلام، أي الذي «لا يُتعاهد إعرابُه، وهو في ذلك فصيح بليغ في السمع عثورٌ في النحو». لم يعد السمع كافياً، بل يحتاج الى أداة أخرى، هي «النحو»، تجعله فصيحاً حقاً؛ ويحتاج الى أداة صناعية، موضوعة، بخلاف ما هي عليه «السليقة» التي تدل على «الطبيعة» في إحدى نبذات المعجم.

ما يعنينا في عملية التبين الدلالي هذه هو التنبه الى أن اللغة باتت محل نظر له

أدواته وفروقاته. وهو ما يمكن أن نتوقف حول دلالاته في نبذات تعريفية أخرى تؤكد وتدل في صورة أبين على معالم القسمة بين السليقي والصناعي. قد يكون مفيداً، بداية، الحديث عن اللغة بوصفها «قولاً»، أي ممارسة طبيعية عند الإنسان: ممارسة قد تأتي «سوية» أو «سليمة»، وقد لا تأتي. ذلك أننا نقع في المعجم على جدولين بينين ومنسقين من المسميات والأوصاف التي تعين الكلام سواء أكان «سيئاً» أو «حسناً». نورد من جدول الكلام «الحسن» الألفاظ التالية: «الطليق اللسان» و«الفصيح» و«البين» و«الجهير»؛ وهي صفات تكاد تختصرها بل تستجمعها لفظة «الإعراب»: «أعرب الرجل: أفصح القول والكلام، وهو عرباني اللسان، أي: فصيح». كما نذكر من جدول الكلام «السيئ» الألفاظ التالية: «اللجلجة»، وهي «كلام الرجل بلسان غير بين»؛ و«اللحن» و«اللكنة» و«العجمة»، وهي تعين الصفات عند من «لا يقيم عربيته، لعجمة غالبة على لسانه»؛ و«العفت» و«الغتمة» و«التغذمر» وهو يشير الى «سوء الكلام وترديده»، و«الغذمرة» وهي «إختلاط الكلام»؛ و«الهتر» وهو «السقط من الكلام»؛ و«العيي عن الكلام» الذي يجد صعوبة في قوله، ومن مرادفاته «التعتعة» و«الحصر» وغيرهما، ومنه أيضاً «الخرس» وهو «ذهاب الكلام خلقة»؛ و«الدندنة» من الكلام، أي الذي لا يفهم منه؛ و«الرطانة»، وهو «كل كلام لا تفهمه العرب».

ونتحقق من وجود هذه القسمة في جدولين آخرين، بل في جدول واحد يبين لنا وجود أو انصراف عدد من البشر الى صنع الكلام «الحسن»، ومنهم: الرجل «الأديب»؛ و«النَّقّاب» الذي «ينقب الأخبار والأمور للقوم فيصدقون بها»؛ و«الحبر العالم»؛ و«المنقح» وهو الذي «يفتش (الكلام) ويحسن النظر فيه». إلا أن علينا، لاستكمال هذا الجدول، أن نتوقف أمام جدول آخر يعين اللغة بوصفها مجال صنع وعمل. ففي المعجم ضروب من الصنع اللغوي يشترك فيها أو يقوم بها غير واحد ممن وجدوا في الكلام مجالاً لممارسة وتمايز، ومن هذه الضروب: «التأول» و«التأويل»، ويشيران الى «تفسير الكلام الذي تختلف معانيه، ولا يصح إلا ببيان غير لفظه»؛ و«الخرافة» وهي «حديث مستملح كاذب»، وهي «الأسطورة» التي تشير الى «أحاديث لا نظام لها بشيء»؛ و«السجع» وهو النطق بكلام «له فواصل كقوافي الشعر من غير وزن»؛ و«الخطبة» و«القصة» و«الرواية» وغيرها. ولهذه الضروب صفات تعينها مثلما تعين المعالجات المختلفة التي تتطلبها: «المناقرة»، وهي «مراجعة الكلام بين اثنين وبثهما أمورهما»؛ و«التلخيص»، ويعني الاستقصاء في البيان أي تبين المعاني شيئاً بعد شيء؛ و«التنطع» في الكلام وهو يشير الى عمليات «التعمق والاشتقاق» فيه، وإلى «تفنين» الكلام أي

الانتقال من ضرب الى ضرب، وهي صفة واقعة أيضاً في «تقديد» الكلام؛ و«الاقتضاب» ويعين شيئاً «تقترحه من ذات نفسك كلاماً أو شعراً فاضلاً»؛ و«الإطناب» وهي صفة واقعة في الكلام وتعني «البلاغة في المنطق» سواء أكانت لكلام في المدح أو في الذم؛ و«الطيبات» من الكلام أي «أفضله وأحسنه» وغيرها.

هناك ضروب مختلفة من الكلام، قد تأتي شعراً أو حديثاً أو قصة أو أسطورة وخلافها، وهناك صفات مشتركة بين بعض هذه الضروب: مثل عدم وجود نظام للخرافات والأساطير، أو وقوع الكذب فيهما. كما نتحقق من اشتراك بين السجع والشعر، وهو اشتمالهما على «فواصل» - هي «القوافي» في الشعر -، من دون أن يكون للسجع وزن مثلما هو عليه الشعر. أهذا ما يميز الشعر عن غيره في هذه الضروب الكلامية؟

2: تعيينات الشعر

ما تعريف «الشعر» في كتاب العين»؟

الشِّعْرُ هو «القريضُ المَحَدَّدُ بعلامات لا يُجاوِزُها»، وما القريض؟ هو «نُطْقُ الشِّعْرِ، والقَرِيضُ الاسْمُ كالقَصِيد». وما القصيد؟ هو «ما تَمَّ شَطرا أبنيته من الشعر». في هذه التعريفات وغيرها ما يشير الى أن بناءه يتألف من شطرين، وأن له علامات لا يجاوزها، ما يعني أنه مصنوع كلامي له مواصفات لازمة، أي له مقادير مستقرة في التعيين والتسمية، كما في الحساب الاجتماعي. كيف لا ونحن نجد أن الشعر هو موضوع «للنحل»، أي أنه صناعة معرضة للتباري والتنافس فيدعي أحدهم انه قائل هذا الشعر أو ذاك. فما تعيينات هذا المصنوع؟ وما العلامات التي «لا يجاوزها»؟

2 . أ : أولية الشعر

وفي «كتاب العين» أخبار تفيدنا عن أيام الشعر في الجاهلية، وعن «الأسواق» وخصوصاً عن «المواسم» فيها، التي كانت محل لقاء وتنافس بين الشعراء. وتعلمنا أيضاً أن الشعر كان أداة للتناشد والتفاخر في أمكنة الاجتماع هذه، من دون أن تقتصر على الشعر وحده، إذ نلاحظ في إحدى النبذات المعجمية قيام إحدى النساء بانشاد الأقوال وضرب الأمثال. كما يروي المعجم أحياناً قصصاً عن إقبال أو انصراف عدد من الأعراب إلى وضع الشعر: فقد يموت أحدهم من دون أن يقول الشعر إلا وهو على فراش الموت، أما غيره فهو لا «ينبغ» في الشعر إلا في عمر متقدم من السن، مثل النابغة الذبياني.

لكن قراءة هذه الأخبار وغيرها لا تستقيم معانيها تماماً من دون العودة الى عدد من المصادر. ولكن هل نتوصل إلى ضبط شيء من تاريخ نشأة الشعر في العربية في صورة موثقة؟ ليس الأمر هيناً إذا عدنا الى عدد من التآليف القديمة التي تنشر مرويات عن أشعار لآدم، على سبيل المثال! فقد قال المسعودي: «وقد استفاض في الناس شعر يعزونه الى آدم، أنه قال حين حزن على ولده وأسف على فقده، وهو:

تغيرت البلاد ومن عليها	فوجهُ الأرض مغبرٌ قبيحُ
تغيرَ كل ذي لونٍ وطعم	وقل بشاشة الوجه الصبيحُ
وبدل أهلها خمطا وأثلاً	بجنات من الفردوس فيح
وجاورنا عدو ليس ينسى	لعين لا يموت فنستريح
وقتل قاين هابيل ظلما	فواأسفا على الوجه المليح
فمالي لا أجود بسكب دمع	وهابيلٌ تضمنه الضريح
أرى طول الحياة عليَّ غما	وما أنا من حياتي مستريح

كما يفيدنا المسعودي انه وجد ايضاً «في عدة من كتب التواريخ والسيرة والانساب ان آدم لما نطق بهذا الشعر أجابه إبليس من حيث يسمع صوته ولا يرى شخصه» بعدد من الابيات الشعرية[1].

ينقل المسعودي هذه الأبيات «على ذمة الراوي» إذا جاز القول، أي أنه لا يقر بها، ولا بصدورها عن آدم بالمقابل، بل يشير وحسب الى ذيوعها بين الناس في عهده. ذلك أن الأخبار اتصلت، على ما نتبين في مدى هذه الدراسة، بالقص والنحل والوضع. وعلى المؤرخ أن يجري بالتالي، كما يصف الدكتور جواد علي عمله، «المقابلات والمطابقات والمفارقات والمقارنات، لتكون أحكامه منطقية سليمة، وآراؤه معقولة مقبولة، والا صار قاصاً من القصاص، ومؤرخاً من هذا الطراز القديم الذي يرى أن التاريخ حفظ ورواية وتسجيل لما يرويه الناس»[2]. فكيف نتحقق في صورة موثقة من نشأة الشعر في العربية؟ هل نعود الى ما قاله القدامى في هذا الشأن؟

يذهب الجاحظ الى القول: «وأما الشعر فحديث الميلاد صغير السن، أوّل من نهج سبيله وسهَّل الطريق إليه امرؤ القيس بن حُجْر ومُهَلْهِل بن ربيعة (...) فاذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام»[3]. هل نقر بما قاله الجاحظ؟ يصعب علينا ذلك، لأن

(1) المسعودي: «مروج الذهب...»، ص 1/ 31.
(2) د. جواد علي: «تاريخ العرب في الإسلام»، ص 9.
(3) الجاحظ: «الحيوان»، ص 1/ 27.

الشعر الذي بلغنا في المئتي سنة المذكورة أتى قريباً في لغته من لغة القرآن، ولا يتضمن بالمقابل التباينات المعروفة في «لغات» القبائل؛ أي أن هذا الشعر لا يعين واقعاً إلا المدونة الشعرية التي انتهى الرواة الى حفظها، والمصنفون الى ضبطها وتدوينها، مع انطلاقة العمليات المعروفة في جمع اللغة. ولكن هل نقوى فعلاً على معرفة شعر سابق على الفترة هذه؟

وردت في كتب التاريخ مرويات عدة تنسب «أولية» الشعر الى شعراء بعينهم، ونحن نوردها وحسب، من دون أن نقوى على التثبت منها، كقول الأصمعي ان المهلهل هو الأول، ثم ذؤيب بن كعب بن عمرو بن تميم، ثم ضمرة، رجل من بني كنانة، والأضبط بن قريع؛ أو قول ابن خالويه، وهو أن ابن حذام هو أول من قال الشعر؛ كما توجد روايات أخرى تنسبه الى عمرو بن قميئة، أو الى دريد بن نهد القضاعي، أو الى أعصر بن سعد بن قيس بن عيلان؛ ويذكر الدكتور جواد علي غيرها من الأسماء كذلك. (م. س.، ص 9/ 445). إلا أن العديدين سارعوا الى اعتبار ابن حذام «الأول» بين الشعراء، بعد أن ورد ذكره في شعر إمرئ القيس حين قال:

نبكي كما بكى ابن حذام.

وماذا قال المحدثون في هذا الشأن؟

المستشرق و. ف. ألبريت لم يتأخر عن تعيين أولية الشعر، فعاد به الى ألف سنة قبل الإسلام، أما غيره من الدارسين، العرب والأجانب، فسعى الى التحقق من المعلومات التاريخية الواردة عن تاريخ الشعر في كتب القدامى، أو من الاشعار التي بلغتنا عنه، ذلك انه ما بلغنا من هذا الشعر، حسب أبي عمرو بن العلاء، «إلا أقله ولو جاءكم وافراً، لجاءكم علم وشعر كثير»[4].

بادر جرجي زيدان الى مراجعة ما وصلنا من مجموعات هذا الشعر، فوجد أن عدد الشعراء يبلغ 125 شاعراً[5]، وهو الرقم نفسه تقريباً الذي توصل اليه الدكتور طه حسين عندما أحصى عدد الشعراء الجاهليين الواردين في «الأغاني»، وأتى تعدادهم على الشكل التالي: 67 شاعراً من مضر، و40 شاعراً من اليمن، و13 شاعراً لربيعة، ولشعراء آخرين من جديس وجرهم.

---

(4) ابن سلام الجمحي: «طبقات فحول الشعراء»، ص 1/ 23.

(5) جرجي زيدان: «تاريخ آداب اللغة العربية»، مجلدان، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1983، ص 1/ 75.

أما الأب الكرملي فقد انتهج سبيلاً تاريخياً صرفاً حين توقف أمام السؤال التالي: ما «أقدم شعر عند العرب» في مجلة «المشرق»[6]؟ وأجاب عليه بالقول: «لا يمكننا ابداً ان نعرف اول شعر قديم انتهى الينا ولا أول قبيلة نطقت بالعربي الفصيح على صورته الحالية ولا في أي بلد كان ذلك طالما نستند على كتب العرب التي بأيدينا لغوية كانت أو تاريخية لأننا اذا عرضنا اقوالهم على نار الانتقاد فلا تراها تصبر عليها هنيهة من الزمان». إلا أن الكرملي توقف، على تحفظه المنهجي هذا، ودرس شيئاً من هذا التاريخ الغامض، فذكر شيئاً من شعر الشاعرة الزباء، التي نبغت في القرن الثالث للمسيح، الوارد في «مجمع الأمثال» للميداني:

ما للجِمال مَشْيُها وئيدا   اجندلاً يَحْمِلنَ ام حديدا
ام صرَفاناً تارِزاً شديدا

كما ذكر أبياتاً من شعر مَلك بن فهم (وهو أول من تملك على تنوخ في العراق نحو سنة 195 للمسيح)، وردت في «مجاني الأدب»:

جزاني لا جزاهُ اللهُ خيراً   سُلَيْمَةُ انّه شراً جزاني
أُعَلِّمُهُ الرمايةَ كلَّ يومٍ   فلما اشتد ساعدُه رماني

وذكر أبياتاً غنتهما الجرادتان، القينتان الجاهليتان، اللتان ذكرناهما في فصل «الصوت» السابق.

اذا كان الكرملي يقر بهذه الأبيات فانه ينفي غيرها، مثل الأشعار المنسوبة الى آدم أو الى أناس عاشوا في أيام النبي برخيا والنبي صالح، التي تؤلف في مجموعها تاريخاً «قصصياً» للشعر العربي: تاريخ لا يبالي بتاريخ اللغة العربية، بل يجعلها مساوقة لآدم نفسه، أي للمعروف من تاريخ البشرية. ويخلص الأب الكرملي من عرضه المذكور بالقول: «وعندنا أن أقدم شعر انتهى إلينا هو نظم زرقاء اليمامة اذا اعتمدنا على ما نقله لنا العرب. وهذا القليل انتهى الينا مصحفاً محرفاً ايضاً. قال ياقوت في «معجم البلدان» في مادة يمامة في كلامه عن الزرقاء ما حرفه:

"ولما نزل بجديس ما نزل قالت له زرقاء اليمامة: كيف رأيتم قولي؟ وانشأت تقول:

خذوا خذوا حذركم يا قوم ينفعكم   فليس ما قد أرى مِلْ أمر مُحْتَقَرُ

---

(6) الأب ماري - انستاس الكرملي: «أقدم شعر في العربية»، مجلة «المشرق»، 1903، السنة 6، العدد 1، صص 489 - 493.

انـي أرى شـجـراً مـن خـلـفـهـا بـشـرٌ   لأمـرٍ اجـتـمـعَ الأقـوامُ والـشـجـرُ

قال ياقوت: وهي من أبيات ركيكة". قلنا: لم يُعْتَد بتلك الأبيات فلم يوردوها ظناً منهم أنها ركيكة وهي ليست كذلك. إلا أنها لما كانت من لغة عرب اليمامة وكانت تختلف كثيراً عن لغة قريش اعتُبرت ركيكة أعني بالنسبة الى الى لغة قريش. وأما في حد ذاتها فهي ليست كذلك. وهذا السبب عينه هو الذي أفقدنا لغات العرب الأقدمين لأنها لم تشاكل لغة قريش. وما يُقال انه من لغات العرب المنقرضين فانه جاءنا محرّفاً مصبوباً بقالب لغة قريش. ولنا على ذلك أدلة كثيرة» (م. ن.، ص 493).

كتابة هذا التاريخ صعبة، حتى لا نقول مستحيلة، حين نتحقق مما بلغنا من مواد شعرية عن الفترة الجاهلية. وما بلغنا لا يرقى الى ما يزيد عن القرنين قبل النبوة، وهو حد لا يمكننا أن نجعل منه بداية ما للشعر العربي. ما سبب هذا الغياب؟ أهو قلة المحفوظ وحسب من الشعر، في عهود كانت فيها حوامل التدوين قليلة؟ من دون شك، إذ يصعب التسليم بشعر امرئ القيس ولبيد والأعشى بدايةً ما، ذلك أننا وجدنا في هذا الشعر، وفي دراستنا نفسها، من المعطيات اللغوية والدلالية ما يجعله طوراً متطوراً من الشعر، لا أصلاً له على أية حال.

ألا يعود هذا الغياب الى إهمال متعمد من الرواة، أو الى تفضيلهم حفظ شعر قبائل من دون غيرها، بعد أن قال عدد من المستشرقين والبحاثة العرب ان الرواة في العهد الإسلامي احتفظوا وحسب بالشعر المكتوب في لغة قريش من دون غيرها؟ الدلائل ليست مقنعة في هذا المجال: نقع طبعاً على أبيات بوصفها أدلة «إقحام» و«زيادة» على نتاج شعراء، أي أدلة انتحال بالتالي، إلا أننا لم نسمع أخباراً عن إسقاط أو إهمال. لعل الرواة زادوا على شعراء معروفين، أو أبدلوا عبارات في قصائد، أو قلبوا ترتيب الأبيات، إلا أنهم لم «يخترعوا» شعراء سابقين على القرنين المذكورين فيما عدا الأبيات التي نسبت الى آدم وغيره مما لا نحتاج الى أسانيد لدحضها. كما لا نفهم بالمقابل إمكان وجود توافق ضمني، بل «تواطؤي» بين الرواة في مجموعهم، أدى الى حذف شعراء بعينهم.

غير أن عدداً من الباحثين يقرن نشأة الشعر، أو فترة بداياته على الأقل، بالممارسات الطقوسية، وهو مذهب معروف في تأريخ الشعر في غير لغة وحضارة: نجيب محمد البهيتي يقترح، على سبيل المثال، أن نتبين معالم القربى في الاستعمالات الدلالية المختلفة للفظ «الرجز»: فالرَّجز والرِّجز والرُّجز، على الاختلاف في نطقها، لا تعدو كونها ذات أصل واحد تفرعت عنه معان نشأت مع الظروف التي حملت اللفظ الى

دلالاته المختلفة: فالتشابه الايقاعي واقع بين السجع عامة وهذا البيت الشعري تحديداً، حيث ان البيت إنما هو «جملة شعرية موزونة بعض الوزن، لا ينقسم انقسام البحور الأخرى الى مصراعين، ولا يحظى في ذاته بالتوازن اللحني التام الذي تحظى به سائر بحور الشعر»[7]. أي أن الباحث يجد تشابهاً في المنشأ بين القصيدة الرجزية التي تبدو بمثابة «النثر المسجوع»، وسجع الكهان المعروف في الجاهلية. الى هذا يلحظ البهيتي وجود صلة بين الرجز في دلالتَيْه، بوصفه صنيعاً كلامياً، وبوصفه دالاً على عبادة الأوثان.

وجدنا في مادة «كتاب العين» معلومات أفادتنا عن قِدَم الرجز نفسه، بعد أن تبينا في الفصل السابق أن الحادي كان «يرجز» خلف الإبل، وهو النوع الأول في الغناء. كما تحققنا في الفصل نفسه من القربى القديمة بين الشعر والغناء، ما يدعونا الى تأكيد قدم الشعر، من دون أن نقوى في صورة حصرية على تعيين بداياته الأكيدة[8]. أما عدم وصول شعر لا يزيد على ثلاث مئة أو أربع مئة سنة فلا يعني عدم وجود الشعر قبل هذه الفترة، بل يعني أن المحفوظات منه رواية ثم تدويناً لم تسلم لنا وحسب.

2 . ب : ضروب الشعر

لعلنا نجد في الممارسات الطقوسية وفي الغناء، أي في الأشكال الكلامية المعروفة في ماضي الجاهلية، والتي تقوم على درجات ترديدية مثل سجع الكهان ثم وزن الرجز نفسه، الصيغ الأولى للشعر. ولكن هل نستطيع معرفة شيء أوثق عن تاريخ البدايات هذه؟ ماذا يفيدنا «كتاب العين» في هذا الخصوص؟

معجمنا هو أول المصادر في هذا الشأن، بعد أن تناقلت المرويات والكتابات القديمة أقوالاً مفادها أن الخليل نفسه هو الذي «استخرج من العروض، واستنبط منه ومن علله ما لم يستخرج أحد، ولم يسبقه الى مثله سابق من العلماء كلهم»، حسب

---

(7) نجيب محمد البهبيتي : «الشعر العربي في محيطه التاريخي القديم»، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، طبعة أولى، 1987، ص 436 .

(8) يخلص الدكتور عادل سليمان، في ختام دراسة له بعنوان: «عمر الشعر الجاهلي» (مجلة «فصول»، القاهرة، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، صيف 1996)، الى القول: «ان اللغة العربية لا يعود اكتمالها إلى أواخر القرن الخامس أو أوائل السادس بل الى منتصف القرن الرابع. وتضيف الدراسة الحالية أكثر من قرن من الزمان الى عمر اللغة العربية، وبالطبع الشعر الجاهلي» (ص 306).

عبارة ابن سلام الجمحي الشهيرة (م. س.، ص 22/1). فما يفيدنا «كتاب العين» في هذا الشأن؟

في المعجم مادة واسعة متصلة بتعيينات الشعر، ونقوى على توزيعها في ثلاث مجموعات، سنعرضها تباعاً.

2 . ب . 1 : البحور بين المتحقق والصيغ

كان من البديهي ان نبدأ هذه التعيينات بـ«العروض» نفسه، بعد أن وجدنا في المعجم تعريفاً يفيدنا أن الشعر «يُعرض» عليه. وهو اجتهاد في التفسير طبعاً، غير أنه مقنع إذا تنبهنا الى طبيعة العروض ودورها في الشعر. فهو «الأصل» الوزني الذي «تعرض» عليه الأشعار، فتتم نسبتها الى هذا البحر أو ذاك، كما يتم أيضاً في عملية «العرض» هذه الوقوف على حقيقة التناسب بين الأصل الوزني والمتحقق الشعري. فما الأصول هذه؟

قد يكون مفيداً قبل التعرض للبحور أن نتوقف أمام فقرة ترد في تعريف «العروض»، وهي التالية: «العَرُوضُ» تعين «فَواصِلُ الأَنْصاف»، أي نهاية شطري البيت؛ وتشير في آن الى «البحر» والى الفواصل التي تقع في أنصاف البيت. إلا أن فاصلة النصف الثاني من البيت تسمى في المعجم «القافية» أيضاً: هل يعني هذا ان العروض يحدد فاصلة النصف الأول، اي فاصلة الصدر؟

ربما، إلا أن ما يعنينا في هذا الشرح هو الوقوف على الأمر التالي: تعين «العروض» مجمل البيت الشعري وفواصل أنصافه في آن. وهو أمر لا يقتصر على الجمع الدلالي وحسب، بل يؤدي ربما الى معرفة الكيفية الإجرائية التي يتم فيها «عرض» الأشعار على البحور لتعيين نسبتها أو أصلها الوزني. فنحن نجد أن عرض البيت الشعري بدءاً من فاصلة النصف الأول تسهل عملية التعرف اليه أكثر مما لو بدأنا من مطلع البيت[9]. نقول هذا، بعد أن تحققنا من كون البحور صيغة تدوينية وحسب لعدد متوالي من الأسباب والأوتاد، من دون أن يعين التوالي هذا لزوماً إجبارياً للتفاعيل مثلما نعرفها في البحور أو الأصول. فما الأصول هذه؟

نقع في المعجم على غير لفظ للدلالة على هذه الأصول، مثل «البحر»

---

(9) هذا ما يعمد اليه الدكتور جورج بُوهاس في دراسة، بعنوان: «الطريقة السهلة في التعرف على البحور الخليلية»، وترجمناها في مجلة «حوليات» كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة البلمند، لبنان، عدد 4، 1996، صص 31 - 43 .

و«الضرب»، وهي التالية:

- «الرمل»، ويجيء على فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن؛
- «المَدِيدُ»، ويرد من دون تعيين لأجزائه، مصحوباً ببيت لعدي بن ربيعة التغلبي؛
- «المُنْسَرِحُ»، ويتألف من مستفعلن مفعولات مستفعلن؛
- «الهَزَجُ »، ويجيء على: مفاعيلن مفاعيلن؛
- «الوافر»، ويرد من دون تعيين للأجزاء.

هذه هي الضروب التي ترد في مواضعها المعجمية المناسبة، وهي أربعة وحسب من القائمة المعروفة للخليل وللعروض. ونقع في مواد معجمية أخرى على معلومات تفيدنا عن ضروب متفرعة من البحور، في الوقت الذي لا نجد أثراً للبحر - الأصل:

- نتبين وجود بحر «الكامل» في الحديث عن «علله»؛
- والى ضرب «البسيط» في الحديث عن ضربين متفرعين عنه، هما: «المخلع» و«المصلم»؛
- والى بحر «الخفيف» عند التوقف أمام ضرب متفرع منه، هو «المشعث»؛
- والى «الهزج» أثناء التوقف أمام ضربين ينفي الخليل تفرعهما عنه، وهما: «المشطور» و«المنهوك».

نخلص من هذا العرض الأولي الى وجود ثمانية بحور شعرية (بالإضافة الى عدد من الضروب المتفرعة عنها)، من دون أن نجد في «كتاب العين» أثراً للبحور السبعة التالية المعروفة عن استخراج الخليل لها: «المديد»، «الرمل»، «المنسرح»، «المضارع»، «المقتضب»، «المجتث» و«المتقارب». وهي البحور السبعة التي تزاد على البحور الثمانية المذكورة أعلاه ويكتمل بذلك عدد البحور: خمسة عشر جنساً وزنياً، حسب تعداد ابن رشيق عن الخليل[10]. كيف نفسر هذا الغياب؟ هل يعود الى كون الخليل لم يستخرج تسميات سائر العروض عند وضع المعجم، بل بعضها وحسب؟ نورد الاحتمال إلا أننا لا نسلم به أبداً، بعد أن لاحظنا انه كان للبحور السبعة هذه أن تقع في غير مكان من المعجم، في الجزء الثامن كما في الجزء الثالث والخامس والسادس والأول؛ أي أنها مغيبة من مواضع المعجم كلها تقريباً، مهما كانت عليه عملية جمع مواده ووضعها. قد يعود الأمر الى سبب آخر، وهو أن تسميات البحور السبعة هذه مزيدة، نسبت

---

(10) ابن رشيق: «العمدة»، ص 1/135.

الى الخليل لاحقاً، بعد أن أطلق عليها تسميات أخرى؟ ربما، بعد أن عرفنا أن محاولة الخليل في التسمية والتعليل العروضيين أسست لهذا العلم، فكان، حسب عبارة ابن رشيق، أن «فتحه للناس» (م. ن. ، ص 1/ 136). ونحن نعرف أن الأخفش زاد عليها بحراً، وهو المعروف بـ«المتدارك» (أو «المخترع» أو «المحدث» أو «الخبب» أو «المتسق»)، وأن أبا نصر اسماعيل بن حماد الجوهري جعل الأجناس هذه (بما فيها المتدارك) اثني عشر باباً، حسب عبارة ابن رشيق. إلا أن هذا التفسير صعب الاحتمال أيضاً، ذلك أننا لا نجد بديلاً عن أية تسميات سابقة أو مختلفة لهذه البحور في «كتاب العين». أهي «سقطات» النساخ إذن؟

نقع في التآليف القديمة على أخبار منسوبة الى الخليل تروي حكاية اكتشافه ووضعه لهذه البحور، ومنها أن الخليل مر بسوق الصفارين فتنبه الى أساليب الطرق فيها على الطشوت، فرأى في ذلك شبهاً بالأوزان المتناسقة، فأخذ من ذلك قواعده في البحور والتفاعيل. وهي الحكاية عينها التي أوردها نيقوماخس الاغريقي عن فيثاغورس الذي استخرج نسب النغم من أصوات المطارق في غلظها وحدتها وايقاعها وتناسبها. وهما حكايتان تخبراننا عن معتقدات أهل ذلك الزمان، ليس إلا؛ أي تحكيان دهشة العقول أمام مكتشفات باهرة تقوم على درجات عليا من التجريد والتركيب في تصورهما. ذلك أن اكتشاف الخليل للبحور يتصل بأمور أصعب من هذا الطرق المتوالي على الطشوت: يصدر من دون شك عن معرفته العميقة بالأوزان الصرفية التي تتخذها العربية في تتابع السواكن بالمتحركات.

كما وقعنا على أخبار أخرى تفيد ان الحسين بن يزيد سأل الخليل ذات يوم: «هل عرفت له أصلاً (العروض)؟ قال: نعم، مررت بالمدينة حاجّاً فبينا أنا في بعض مسالكها اذ نظرت لشيخ على باب دار وهو يعلم غلاماً وهو يقول له:

نعم لا نعم لالا نعم لا نعم للا نعم لا نعم لالا نعم لا نعم للا

فدنوت منه وسلمت عليه، وقلت له ايها الشيخ ما الذي تقوله لهذا الصبي؟ فقال هذا علم يتوارثه هؤلاء عن سلفهم، وهو عندهم يسمى «التنعيم»، قلت: لم سموه بذلك؟ قال: لقولهم نعم نعم، قال الخليل: فقضيت الحج ثم رجعت فأحكمته»[11].

---

(11) ابن حجر العسقلاني: «التوشيح الوافي والترشيح الشافي في شرح التأليف الكافي في علمي العروض والقوافي»، ورد في كتاب «العروض: تهذيبه وإعادة تدوينه»، للشيخ جلال الحنفي، مطبعة العاني، بغداد، 1978، ص 24.

وقد وردت الحكاية في صيغة أخرى تتحدث عن «التنغيم» بدل «التنعيم». تبدو الحكاية هذه أشد إقناعاً من السابقة، ولكن هل نقر بها؟ ماذا لو نسأل السؤال في كيفية أخرى: هل كانت هذه التعيينات معروفة قبل الخليل؟

يقر غالب العلماء القدامى بأن الخليل هو الذي «استخرج» هذه البحور من أشعار العرب، حسب عبارة ابن سلام الجمحي، من دون أن نقع على شهادة تفيد العكس: ذلك أن هذه البحور لو كانت مسماة وفق هذه الأسماء لكانت وصلت تسمياتها، أو بعض منها على الأقل، الى الخليل وغيره، وهو ما لا نجد له أثراً في المرويات القديمة. ففي أخبار القدماء ما يفيد عن انتقاداتهم لهذه «العلل» أو تلك في هذا البحر أو ذاك، من دون ان يطاول الأمر تسميات البحور وتعييناتها. ولكن هل يؤدي هذا بنا الى القول بان الخليل «اخترع» هذه البحور؟

قد يكون لازماً، بداية، أن نميز بين إحصاء البحور «المستعملة» في الشعر الجاهلي وضبط صيغ تدوينها والتعرف اليها بالتالي، وبين نظم الشعراء الجاهليين لقصائدهم وفق هذه البحور. وهو تمييز لازم وقعنا عليه في غير ظاهرة لغوية: فان يعمد العلماء اللغويون الى تسمية «الفاعل» فاعلاً، والى تبين كونه «مرفوعاً» في الجملة العربية، لا يعني ابداً أن الجاهليين ما كانوا يرفعون الاسم الذي يقع نحوياً في موقع الفاعل. وهكذا نقول عن الشعر: ففي أشعار الجاهلية قصائد منظومة وفق البحور التي انتهى الخليل الى استنباطها، ما يعني أنها كانت معروفة أو متبعة وفق تتابع معين من المتحركات والسواكن. هل ابتكر عدد من الشعراء الجاهليين أو وضعوا قصائدهم وفق هذا التتابع، فأخذها غيرهم واعتمدها بعدهم؟

وماذا نقول، والحالة هذه، عن القصائد التي بلغتنا أخبارها على أنها «مختلة» أو «مضطربة»؟ فقد وجد في الشعر الجاهلي شعر لعدي بن زيد والأسود بن يعفر والمرقش الأكبر وأمية بن أبي الصلت وعلقمة بن عبدة وغيرهم لا يدخل في تصانيف الخليل: ماذا نقول عنها؟ هل نقول انها «مختلة» و«مضطربة المقاييس»، مثلما سارع الى القول والحكم عدد من العلماء القدامى، انطلاقاً من البحور التي استخرجها الخليل؟ ألا تكون هذه القصائد تجريباً لأوزان وابتكاراً لها، ما قيض لها أن تعرف نصيبها من النجاح، أي من الاعتماد من شعراء آخرين غير الذين وضعوها؟

هذا ما نميل اليه، ذلك أنه يستحيل في صورة تاريخية معقولة أن يكون الشعر قد نشأ وفق سوية منسقة منذ ضربات معلميه الأوائل، بل وفق مسارات زمنية عرفت مقترحات شعرية - وزنية، جرى اعتماد بعضها ورفضُ بعضها الآخر. ونستطيع، كما

تحققنا من ذلك في فصل «الصوت»، أن نشير الى طورين تاريخيين في البحور:

- طور أول يقوم على اعتماد وتجريب البحور - الأنواع التالية: «الرجز» و«الهزج» و«الرمل»، التي راجت في مجال الغناء. وهذا لا تؤكده وقائع التجربة الانسانية وحسب، بل مكونات الوزن في هذه البحور. فنحن لا نجد صعوبة في اعتبار هذه البحور الصيغ الوزنية الأولى في الشعر العربي، ذلك أنها تقوم على درجة بسيطة من التكرار المتوالي، وهو ما يعين طوراً أبعد تاريخياً من طور آخر، يقوم على التركيب في التفاعيل. فنحن نعلم أن كلاً من هذه البحور يتألف من عدد متاولٍ من التفعيلة نفسها: فـ«الهَزَجُ»، يجيء على: مفاعيلن مفاعيلن (في الشطر الواحد)؛ و«الرجز» على: مستفعلن مستفعلن مستفعلن؛ و«المتقارب» على: فعولن فعولن فعولن فعولن؛ و«الكامل» على: متفاعلن متفاعلن متفاعلن؛

- الطور التاريخي الثاني يقوم على تجريب واعتماد البحور الأخرى، ولا سيما الطويلة والمركبة منها، وهو ما نتأكد منه لو عدنا الى البحور المستعملة في المعلقات السبع، حيث ان بحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) مستعمل في ثلاث معلقات منها هي: معلقات أمرئ القيس وزهير بن أبي سلمى وطرفة بن العبد، والبحر الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) في معلقة عمرو بن كلثوم، والبحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) في معلقة الحارث بن حلزة، ولا نقع في هذه المعلقات إلا على بحر واحد بسيط، هو بحر الكامل (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) في معلقتي لبيد وعنترة.

هناك ضرورة للتمييز، إذن، بين المتحقق في الشعر، وبين التعيينات التي أخذتها هذه البحور خصوصاً مع الخليل. ولكن كيف انتهى الخليل الى تسميات العروض المختلفة؟

ذكر الزجاج ان ابن دريد أخبره عن أبي حاتم عن الأخفش «قال: سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض: لم سميتَ الطويل طويلاً؟ قال: لأنه طال بتمام أجزائه، قلت: فالبسيط؟ قال: لأنه انبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فَعِلُن وآخره فَعِلُ، قلت: فالمديد؟ قال: لتمدد سباعيه حول خماسيه، قلت: فالوافر؟ قال: لوفور أجزائه وتداً بوتد، قلت: فالكامل؟ قال: لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر، قلت: فالهزج؟ قال: لأنه يضطرب، شُبه بهزج الصوت، قلت: فالرجز؟ قال: لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام، قلت: فالرمل؟ قال: لأنه شُبه برمل الحصير لضم بعضه الى بعض، قلت: فالسريع؟ قال: لأنه يسرع على اللسان، قلت: فالمنسرح؟ قال: لانسراحه وسهولته، قلت: فالخفيف؟ قال: لأنه أخف السباعيات،

قلت: فالمقتضب؟ قال: لانه اقتضب من السريع، قلت: فالمضارع؟ قال: لأنه ضارع المقتضب، قلت: فالمجتث؟ قال: لأنه اجتث، اي: قطع من طويل دائرته، قلت: فالمتقارب؟ قال: لتقارب أجزائه، لأنها خماسية كلها يشبه بعضها بعضاً» (م. س.، الصفحة نفسها).

كما نعرف أيضاً عن الخليل أنه انتهى من استخراج هذه البحور والى وضعها في «دوائر» تجمع البحور على أسس وزنية، وهي التالية: دائرة المختلف، وتشتمل على البحور التالية: البسيط والطويل والمديد؛ ودائرة «المؤتلف»، وتتألف من البحرين: «الوافر» و«الكامل»؛ ودائرة «المجتلب»، وتضم البحور التالية: «الهزج» و«الرجز» و«الرمل»؛ ودائرة «المشتبه»، وتحتوي على البحور التالية: «السريع» و«المنسرح» و«الخفيف» و«المضارع» و«المقتضب» و«المجتث»؛ ودائرة «المتفق»، وتضم البحرين: «المتقارب» (و«المتدارك» لاحقاً). فما نقول عن نظرية الخليل هذه في ضبط تدوين أشعار العرب في بحور ذات أنظمة معينة في التتابع بين الأسباب والأوتاد، وذات دوائر تتدرج البحور في داخلها بين استعمال تام أو إهمال لامكاناتها الوزنية؟

قد يكون مفيداً، بداية، أن نعرض لما قيل حول هذه النظرية، بعد أن وجد العديد من الدارسين، سواء القدامى أو المحدثين من العرب والمستشرقين، ما يقولونه فيها: فنحن نعرف أن نظام الخليل لم يلقَ موافقة تامة في حينه، حتى ان أحد تلامذته، عبد الله بن هارون بن السميدع والمعروف بـ«العروضي»، لم يقر بالنظام هذا، واستخدم أوزاناً من العروض الغريبة؛ وهي العروض التي أخذ بها بعده رزين العروضي. كما نعرف أيضاً ان أحد الكوفيين، بزرج بن محمد العروضي، المعاصر للخليل، وضع كتاباً بعنوان «النقد على الخليل وتغليطه في كتاب العروض»، كما وردت أخباره في «الفهرست» وغيره[12]. كما بلغتنا أخبار عن علماء قدامى وضعوا كتباً في الرد على الخليل، مثل أبي العباس عبد الله بن محمد (-293 هـ.)، وأبي القاسم عبد الله بن أحمد الكعبي (-319 هـ.)، وأبي الحسن علي بن هارون بن علي بن يحيى بن المنجم (-352 هـ.)، والجوهري (- حوالى . .4). إلا أن «جميع النقاد لنظام الخليل، كما قال المستشرق فايل عنهم، قد وجهوا اليه النقد في التفاصيل فقط»[13]. وهو ما قام به

(12) ابن النديم: «الفهرست»، ص 62.

(13) ورد في دراسة المستشرق يوهن فك: «ملاحظات على الأوزان العربية القديمة»، نقلها الى العربية: د. مراد كامل، مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة، جزء 18، 1964، ص 46.

المحدثون ايضاً[14] إذ عابوا على نظرية الخليل عدداً من العلل التي قامت عليها بعض البحور، ما يعيق وصولها الى المتعلمين خصوصاً. هذا ما دعا العديد من المحدثين أيضاً الى وضع نظريات بديلة للعروض الخليلية، مثل الشيخ جلال الحنفي والدكتور كمال ابو ديب وغيرهما[15]. لن نستعرض هذه النظريات ذلك أنها، وإن تبينت أحياناً الأسس التي قامت عليها طريقة الخليل، سعت غالباً إما الى تسهيل التعرف الى البحور في القصائد (أي الى مهمة تربوية ولو علمية السبيل، كما في دراسة بُوهاس المذكورة أعلاه)، وإما الى وضع نظرية «بديلة» عنها.

وجدنا، بعد مطالعتنا لهذه «المقترحات» في تصنيف الشعر العربي في بحور وفي تسمية وحداته، مثالاً لما يمكن أن يكون عليه الفارق بين المتحقق التاريخي وصيغه التدوينية. يمكننا ان نلخص مجمل هذه الانتقادات في ثلاثة:

– 1 : وقوع الخليل في تناقضات ومصاعب عند تفسير عدد من الزحافات، أي عجزه أحياناً عن تقديم تفسير نسقي متتابَع للبحر كما لتفرعاته؛

– 2 : عدم اعتماد الخليل أو «عدم معرفته» بالنبر، وبالايقاع عموماً، في حساب أوزان الشعر، بالإضافة الى الأسباب والأوتاد؛

– 3 : عدة الخليل في الوصف والتعيين غير أكيدة، ما دعا البعض من الدارسين الى وضع أو اقتراح بدل عنها.

تبين لنا هذه الانتقادات، كما قلنا، مثالاً عن التباين الذي ينشأ، بل عن مصاعب الفهم، بين متحقق تاريخي وصيغه التدوينية. فما قام به الخليل، في واقع الأمر، لا يعدو كونه سعياً لـ«تنظيم» الكلام العربي وفق أطر وقوالب ذات معقولية برهانية وإجرائية. ويغيب عن بال الباحثين أحياناً كون الخليل لم «يجد» النظرية التي قام عليها الشعر العربي، ولم «يسمع» بها من الأعراب الذين شافههم، وإنما «استخرجها» (حسب تعبير ابن سلام الجمحي وغيره) من أشعار العرب. أي أن ما اقترحه لا يعدو كونه «صيغة تدوينية»، لا الحل الحسابي المكتشف لمعضلة توصل الى تعيين مجموع أطرافها. ونحن إذ نشير الى أنها صيغة تدوينية، نتوخى لفت الانتباه الى مسألتين:

---

(14) نجد عينات من هذه الانتقادات في كتاب الحنفي المذكور أعلاه، صص 10 – 15 .

(15) المرجع المذكور أعلاه للحنفي، و«في البنية الايقاعية للشعر العربي : نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الايقاع المقارن»، للدكتور كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، طبعة ثانية، 1981 .

- الأولى، وهي أن العلماء والدارسين سعوا الى وضع صيغ تدوينية أخرى من دون أن تنجح أي منها في أن تكون «بديلة» فعلاً عن صيغ الخليل: هذا يصح في ما اقترحه الشيخ الحنفي، أو الباحث محمد طارق الكاتب حين اقترح «الأرقام الثنائية»[16] سبيلاً الى إحصاء البحور، أو الدكتور كمال ابو ديب الذي ألغى تفاعيل الخليل الثمانية واستبدلها بـ«نوى ايقاعية»[17].

- المسألة الثانية، وهي أن هذه الدراسات، مثل محاولة الخليل نفسها، محكومة أي مشروطة معرفياً بمحددات الكتابة ومقتضياتها، في الوقت الذي تعاين فيه أشعاراً قولية، ولكن مدونة بعد وقت. فقد نظر الخليل الى أشعار العرب مجموعة في الكراريس التي عمل عليها في عملية الاستخراج، لا في تحققها التاريخي. ونحن نتبين أن عدداً من المصاعب التي واجهت الخليل في التفسير (والتي واجهت غيره بعده) ليست «شاذة» أو «خارجة» عن بحور أو قواعد، ذلك أن هذه البحور لم تكن موجودة، على ما نعلم، في قوالب ناجزة ومعينة عند إقبال الشعراء على وضع أشعارهم. لعلها كانت موجودة في السليقة والاعتياد، إلا أن تحققها اتخذ أوضاعاً تقوم على درجات التباين بين الأسباب والأوتاد من جهة، وبين نبر الكلام، من جهة ثانية. هي «علل» و«زحافات» بعد أن انتهى الى وضع أنظمة من البحور للتمييز والتصنيف؛ وهي «خروج» على النسق، بعد أن وضع الخليل قانوناً وجد فيه «القاعدة». فيما ترجع هذه «العلل» و«الزحافات» وعمليات «الخروج» الى واقع التجربة المتحققة، وربما الى أخطاء في السماع والنقل، أو في التدوين (كأن تجمع أبياتاً من قصيدتين ذات قواف واحدة في قصيدة واحدة). وإذا كان الخليل لم يُعنَ بالتحقق من «تاريخية» ما بلغه من الشعر العربي، فقد يعود الأمر الى أنه طلب أساساً عملية أخرى، وهي وضع صيغة لوصف الشعر وتعيينه، وللاقتداء بها: وضع تكوينات لعلوم العربية تتسم بمقادير عالية من التعيين والتعليل، والسعي إلى إقامة طريقة يدخل فيها «أغلب» الشعر العربي، وهو ما طلبه الخليل في اللغة أيضاً، على أن يعد ما خالفه «مهملاً» أو «شاذاً».

لا تزال تاريخية الشعر العربي، ولا سيما في أشكاله الوزنية، موضوعاً أو ميداناً

---

(16) محمد طارق الكاتب : «موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية»، مطبعة مصلحة الموانئ العراقية، البصرة، 1971 .

(17) الدارس المغربي محمد بنيس عاد الى طريقة ابو ديب المقترحة في كتابه «الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها : 1 - التقليدية»، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1989، من دون أن يطبقها في صورة تامة، ص 144 .

مفتوحاً للدراسة، خاصة وأننا ننتبه الى قول الأخفش التالي: «سمعت كثيراً من العرب يقول: جميع الشعر قصيد ورمل ورجز»[18].

نخلص من هذه المعالجات المختلفة لمسألة العروض إلى ملاحظة التفاوت الذي يقوم عليه الشعر، بين تحققه في طور تاريخي من الفطرة والتجريب والتوصل الى صيغ ذات نسق متواتر، وبين تدوينه في طور تاريخي آخر باتت فيه للملكة التمييزية والتصنيفية، منذ الخليل، أدوات تعاين بها هذه التحققات مجموعةً فوق حوامل مادية. فنظام الخليل سعي تدويني، ينحو الى الفرز والترتيب في آن، على ما في هذا النظام من تجريدية واتساقية ومثالية لا تناسب بالضرورة، أو لا تتطابق تماماً مع إنتاج الشعر في أطواره ولغاته ولا مع مصاعب بلوغه - بل أعراض بلوغه أيضاً - إلينا. فنحن نستطيع - وهذا ما حاوله العديدون - أن نقترح أسساً أخرى للتصنيف غير التي وضعها الخليل، إلا أن هذه المقترحات لم تسلم مما أصاب نظام الخليل نفسه من انتقادات، أي من وجود خروقات لهذه الأنظمة.

لم يضع الخليل التكوينات والصيغ فقط، بل سعى أيضاً الى وصف العلل الداخلة عليها. ونحن نقع في «كتاب العين» على عدد منها، مثل: «المرفل»، الذي يعني زيادة سبب في آخر الجزء (اي الشطر)؛ و«المخزول» ويعني سقوط التاء في «متفاعلن»؛ و«المكفوف»، ويعين سقوط النون من «مفاعيلن»؛ و«الفاصلة»، و«المجزوء» وغيرها من العلل التي تصيب العروض. هذا ما سعى اليه الخليل، مثل لاحقيه، إلا أنهم لم يجدوا «القالب» التام لحصر أصول الشعر مثل جوازاته من دون عسر بين. وهي صعوبة ملازمة لنشأة هذا العلم، كما لغيره مع الخليل في ميدان اللغة: فلقد عمل العالم البصري على استنباط البحور، وعلى صياغتها في قوالب تدوينية، بعد وقت على تحقق هذه البحور في نتاج الشعراء أنفسهم، ما يفسر التفاوت اللازم بين التحقق والاستنباط. إلى هذا، فان الصيغ التدوينية التي أقامها سعت الى التسجيل، وفق أنظمة معقولة ذات درجة حسابية، ما كان في إنتاجه لا يخضع أو لا ينطلق من الحسابات نفسها. هذا ما سعى اليه الخليل أيضاً في عملية حصر اللغة، حيث ان حساباته في «التقليب» لم تمنع أبداً وقوع ألفاظ ودلالات خارج الصيغ المعدة، أو أتت مخالفة لها. إلا أن هذه الأنظمة، على مصاعبها ونواقصها، تبين لنا، خصوصاً في جهد الخليل، العناية التحليلية والوصفية والتعيينية التي أصابت الشعر في هذا الطور. وهي عناية قلما وقعنا عليها في

(18) ورد في: «العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك» لمحمد العلمي، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1983، ص 34 - 36.

تعيينات وأوصاف المجموعين الدلاليين السابقين، ما يشير الى رفعة المكانة التي بلغها الشعر في عمل الخليل وفي الاعتبار الاجتماعي أيضاً.

2 . ب . 2 : القافية

تناولنا أعلاه إحدى دلالات «العروض» الواردة في «كتاب العين»، وهي الدالة على الأصول الوزنية التي تُبنى عليها القصائد، فتحققنا من وجود «البحر» ومن وجود «علل» تصيبه بإسقاط هذا الحرف أو ذاك في حشو البيوت الوزني. تناولنا العروض، لا القصائد؛ أي الأصول، لا الإنجازات المناسبة لها في نتاجات الشعراء.

نقع في المعجم على ألفاظ عديدة مترادفة تفيد الشعر في صنعه، مثل: «القرض»، أو «الإنشاد»، أو «النظم»، أو «القصيدة»، أو وحداتها وهي «الأبيات». وعرفنا أعلاه الأجزاء التي تتألف منها العروض، مثل: فاعلن ومتفاعلن وفاعلاتن وغيرها، وهي تسميات مستقاة من الطريقة النحوية التي أدت الى تسمية الصيغ الوزنية انطلاقاً من الجذر «ف ع ل». وفي النبذات المعجمية تسميات تعين «الأجزاء»، أو «الفواصل»، أو «الأسباب»، أو «الأوتاد» التي يقوم عليها البيت الشعري، ولكن من دون أن نقع على تعريف خاص به. يميز المعجم بين بيوت السكن وبيوت الشّعر في غير مجال، من دون أن يعرّف بها، ولا يقترح بالمقابل تفسيراً للتوسعة الدلالية التي أصابت البيت السكني بحيث يدل على البيت الحافظ للمعاني والمشاعر. إذا كنا نفتقر الى ذلك، فإننا نجد بالمقابل تعريفات أخرى تعيننا في تأويل عدد من المصطلحات وتأريخها بالتالي. هذا ما نقع عليه في أمر القافية: فما هي؟

«وسُمِّيَتْ قافيةُ الشعرِ قافيةً، لأنها تقفو البيتَ، وهي خلف البيتِ كله»: يقترح الخليل، على عادته، تفسيراً دلالياً للفظ، مستقى من معناه الحرفي من جهة (القفو هو اتباع الشيء في الحركة)، ومن معناه الخصوصي من جهة ثانية، وهو أن القافية تتبع البيت، بل تقع خلفه كله. غير أنه لا يكتفي بذلك أبداً، بل يعرض الكثير من تعيينات القافية. أحد هذه التعيينات الهامة هو «الروي»، ويشير الى «حُرُوفُ قوافي الشِّعْرِ اللازمات، تقولُ: هاتان قَصِيدَتان على رَوِيٍّ واحد»؛ أي أن الروي يحدد الحروف الواقعة في القوافي، من دون شروحات إضافية. وهو ما نقع عليه في تعريف آخر: «والخُروج: الألفُ التي بعد الصلةِ في القافية، كقولِ لبيد:

عَفَتِ الديار محلُّها فمقامُها

فالرويُ هو الميم، والهاءُ بعد الميم هي الصلةُ، لأنها اتصلتْ بالروي، والألفُ التي بعدها في الخروج».

في هذا التعريف ثلاثة عناصر، هي التالية: الروي والصلة والخروج في صورة تتابعية. وهو ما يفسر ورود أقوال عديدة عن القافية في المعجم: فـ«التأسيس» في الشعر «ألفٌ تلزمُ القافية وبينَها وبين أحرف الروي حرف يجوزُ رفعُه وكسرُه ونصبُه، نحو: مَفاعِلن، فلو جاء مثل «محمّد» في قافية لم يكن فيه تأسيس، حتى يكون نحو: مُجاهد، فالألف تأسيسُه، وان جاء شيءٌ من غير تأسيس فهو المؤسس، وهو عيبٌ في الشعر، غير انه ربما اضطُرَّ إليه، وأحسنَ ما يكونُ ذلك إذا كان الحرفُ الذي بعد الألف مفتوحاً، لأن فتحتَه تغلبُ على فتحةِ الألف، كأنها تُزالُ من الوهم. كما قالَ العجاج:

مُبارَكٌ للأنبياء خاتَمُ
مُعَلِّمُ آيَ الهُدى مُعَلَّمُ

فلو قالَ خاتِم بكسرِ التاء لم يُحسن».

هذا ما نقع عليه في «رس» القوافي، وهو يعين «صَرْفُ الحَرْفِ الذي بعد الأَلف للتأسيسِ نحو حَرَكَةِ عَيْنِ فاعِلٍ في القافية حيثما تَحَرَّكَتْ حَرَكَتُها جازَتْ وكانتْ رَسّاً أي أَصْلاً».

كما يفيدنا المعجم عن الحالات التي تعتور حروف القوافي، مثل «الزحافات» التي تصيب البحور، وهي التالية: «الإكفاء»، وقد يعني قلب القوافي على الجر والرفع والنصب، أو الاختلاط فيما بينها؛ و«الايطاء» ويعين اتفاقَ قافيتينِ على كلمةٍ واحدة، «وليس بينهما في المعنى واللفظ فرق، فان اتفق المعنى ولم يتفق اللفظ فليس بايطاء، وإذا اختلف المعنى واتفق اللفظ فليس بايطاء أيضاً»؛ و«المتداركُ» من القوافي والحروفِ المختلفة، وهو «ما اتفقَّ فيه متحركان بعدهما ساكنٌ مثل: فَعو وأشباه ذلك»؛ و«المِقْتالُ»، وهو «المُفْتَعَلُ من القولِ حاجَةً منه إلى القافِيَةِ»؛ و«المضمن» من الشعر، وهو «ما لم يَتِمَّ معنى قوافيه الا في الذي قبلَه أو بعده»؛ وغير ذلك من أحوال القوافي مثل: «المَخْبُونُ من أجزاء الشعر» و«السِّنادُ »، و«المِصْراعان»، و«الضجاع» في القوافي وغيرها.

وهي تعيينات وتسميات نقع عليها في الكتب اللاحقة منسوبةً الى الخليل، كما نلقى ذلك، على سبيل المثال، في كتاب «مفاتيح العلوم» للخوارزمي: «الروي»، «وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة من القافية»؛ و«الوصل»، «وهو حرف بعد الروي»؛ و«الخروج» و«المتدارك» من القوافي وغيرها[19].

(19) الخوارزمي: «مفاتيح العلوم»، منشورات الكليات الأزهرية، القاهرة، طبعة ثانية، 1981، ص 58.

2 . ب . 3 : أغراض الشعر

في الفقرات أعلاه معطيات متصلة بوحدات البيت الشعري، من بحر وقافية وغيرها، وما يعتورها من حالات، من دون أن نعرض لـ«معاني» هذا الشعر، أو أغراضه بالأحرى. ففي مادة المعجم نبذات تفيدنا أن الشعر كان ينقسم الى أنواع بعينها، منها «النسيب»، وهو يعين «الشِّعْرُ في النساء»؛ و«المناقضة» في الشعر وتشير الى الشاعر الذي «يَنْقُضُ قَصِيدَةً أُخْرَى بِغَيرِها»، دالاً في التعريف الى «النقائض» المعروفة بين جرير والفرزدق؛ و«الهجاء»، وهو يدل على «الوقيعةُ في الأشعار»؛ و«المديح»، ونقع عليه في تعريف «الإهداء»، أي أن «تُهدي إلى إنسانٍ مديحاً أو هجاء شعراً» وغيرها. كما نرى في هذا التعريف الأخير ما يدل على عادة اجتماعية في نظم الشعر، وهي «الإهداء» نفسه.

لا تحصي هذه الأنواعُ مجموعَ الأغراض الشعرية في الشعر الجاهلي، بل بعضها وحسب. ونحن لا نجد صعوبة في الوقوع على عدد منها، وقد اخترنا لهذا الأمر سبيلاً تاريخياً، هو العودة الى مجموع شعري موضوع بعد عقود وحسب على وفاة الخليل نفسه، وهو «ديوان الحماسة» لأبي تمام (- 232 هـ.): فهذا الكتاب هو أول كتاب توقف أمام موضوعات القصيدة العربية، قبل الإسلام وبعده، وقد وجد فيها اثني عشر غرضاً، هي التالية حسب ترتيبه: الحماسة والمراثي والأدب والنسيب والهجاء والأضياف والمدح والصفات والسير والنعاس والملح ومذمة الناس. غير أنه يستحسن التعامل بحذر مع هذه التصنيفات، حيث انها لا تعدو كونها اجتهاداً في التمييز وحسب، أي تخخضع لحسابات ومعايير نجدها في ما بلغته الملكة النقدية، ولا سيما في العصر العباسي، من أسس تقويمية ونقدية في الفرز. وهو ما نجده جلياً، على سبيل المثال، في عمل قدامة ابن جعفر (260 - 327 هـ.)، الذي قسم أغراض الشعر إلى ستة أبواب، وسماها نعوتاً هي التالية: نعت المديح، نعت الهجاء، نعت المراثي، نعت التشبيه، نعت الوصف ونعت النسيب[20].

2 . ج : الصنعة والصناع

وماذا يبلغنا «كتاب العين» عن صنعة الشعر وصناعه؟

نقع بالطبع على عدد من الشعراء، مثل النابغة الذبياني وجرير والفرزدق وغيرهم،

---

(20) قدامة بن جعفر: «نقد الشعر»، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت.، صص 91 - 139.

في أمور متصلة بصناعتهم الشعرية، كالقول بأن النابغة كتب الشعر في عمر متقدم، والحديث عن لجوء الشاعرين الأمويين الى «النقائض»، كما ذكرنا، الى غير ذلك من الأمور المعروفة في تاريخ الشعر العربي.

وتوقفنا مطولاً أمام المادة الشعرية التي عوّل عليها الخليل في النبذات المعجمية، فدرسنا الشعراء وتوزعهم على العصور المختلفة، وخلصنا الى النتائج التالية:

يزيد عدد الشواهد على 3035 بيتاً شعرياً، وتتوزع في أربع فئات:

- أبيات غير معزوة: 77 بيتاً (ما يوازي 2،53 بالمئة)، وتعود إلى 55 شاعراً (أي 18،83 بالمئة)؛

- أبيات جاهلية: 1198 بيتاً (ما يوازي 39،47 بالمئة) لـ 136 شاعراً (أي ما يوازي 46،57 بالمئة)؛

- أبيات أموية: 1243 بيتاً (40،90 بالمئة) لـ89 شاعراً (30،40 بالمئة)؛

- أبيات عباسية: 517 بيتاً (17،03 بالمئة) لـ 12 شاعراً (4،10 بالمئة).

ونخلص من بنود هذه القائمة الاحصائية للشعراء والأبيات الشعرية إلى أن عدد الشعراء يقرب من ثلاثمائة شاعر (292 تحديداً، أو ربما أقل من هذا العدد، طالما أن عدداً منهم، ممن لم تُنسب إليهم أبياتهم، مذكورون ربما في القوائم). وهناك سبعة شعراء يتصدرون هذه القائمة، ممن استشهد بشعرهم أكثر من مئة مرة، وهم بالترتيب: رؤبة بن الحجاج (485 بيتاً)، العجاج (235)، ذو الرمة (271)، الأعشى (204)، لبيد بن ربيعة العامري (173)، مطيع بن أياس (166) وامرؤ القيس (115).

سنكتفي بعد هذا العرض بالتوقف أمام مسألة أخيرة تقع في صميم الصناعة الشعرية، وهي مسألة «النحل»، التي يشير اليها الخليل في المواد المعجمية، ما يفيد أنها كانت معروفة في فترته.

2 . ج . 1 : جمع الشعر بين النحل والتدوين

في المعجم أقوال تفيد عن «الشاعر»، وعن «راويته» أيضاً؛ وأخرى عن وجود عادة «النحل»، وهي «الإدعاء» بقول شعر لغير قائله، أو روايته وهو لغير الراوي نفسه. وهي مسألة، على ما نعرف، شغلت النقاد القدامى مثل المحدثين، إذ تتصل بالتوثق من حقيقة المادة التي بلغتنا عن الجاهلية. فما حقيقة هذه المسألة؟

يتحدث «كتاب العين» عن «النحل»، وهو شأن متوقع اذا عرفنا أن جامعي اللغة،

مثل الخليل وأقرانه، تنبهوا قبل غيرهم الى هذا الأمر، بعد أن راعهم لجوء البعض في البصرة الى اختلاق الأمثال والأشعار، وادعاء نسبتها الى القبائل العربية في الجاهلية. وهو تحقق «مستقر» إذا جاز القول، نلقاه في أول النصوص النقدية العربية، أي كتاب «طبقات فحول الشعراء» لابن سلام الجمحي، الذي يؤكد في صورة لا يرقاها الشك: «كان أول من جمع أشعار العرب وساق أحاديثها، حماد الراوية، وكان غير موثوق به: كان ينحل شعر الرجل غيره، وينحله غير شعره، ويزيد في الأشعار» (م. س.، ص 1/ 4). فكيف تمت عملية النحل؟ ما الذي استدعاها؟ ومن قام بها؟

كان للخليل أن يتبين أمر النحل، وهو يعايش لجوء البعض في عصره الى وضع «مجموعات» من الشعر القديم، أو الى روايته، وما صاحب العملية هذه من عمليات إقحام وزيادة وتزوير، كانت محل نقد ومعاينة العلماء. فالإقدام على جمع الشعر يتساوق تاريخياً مع العملية التي اتصلت بجمع اللغة من البوادي والأعراب. فكان البعض يجمع الأشعار، ويرويها عن أصحابها الغائبين، مثلما كان البعض الآخر ينقل «لغات» هذه القبائل أو تلك. ولكن إذا كان جمع اللغة يفيد دراستها وتصنيفها، مثلما فعل الخليل، فان غرض جامعي الشعر ورواته كان مختلفاً. فما هو؟

تجد المصادر في حماد الراوية «الجامع الأول» للشعر، من دون أن يُعرف له كتاب مجموع، على ما يقول ابن النديم: «لم يُرَ لحماد كتاب، وإنما روى عنه الناس وصنفت الكتب بعده»[21]. علينا أن ننتظر الأصمعي وأقرانه منذ منتصف القرن الثاني للهجرة، لكي نقع على كتب مصنفة في دواوين ومجموعات. ومن أشهرهم: أبو عمرو الشيباني الذي جمع أشعار نيف وثمانين قبيلة، وكان كلما عمل شعر قبيلة منها، وأخرجه للناس، كتب مصحفاً، وجعله في مسجد الكوفة، على ما تقول المرويات؛ ومنهم أيضاً ابن الأعرابي. غير أن المجموعات الأساسية الأولى في التصنيف هي التالية: «المفضليات» للمفضل الضبي (- 168 هـ.)، وهي أقدم ما وصلنا من مجموعات الشعر، وتحوي المجموعة على شعر 67 شاعراً، غالبهم جاهليون؛ و«الأصمعيات»، للأصمعي؛ و«جمهرة أشعار العرب» لأبي زيد القرشي، و«مختارات شعراء العرب» لأبي السعادات الشجري وغيرها. فهل سلمت هذه المجموعات المعروفة من النحل؟

نرى، عند العودة الى المصادر، أن جمع الشعر ترافق منذ حدوثه مع عملية فحصه، أي كشف المزور والدخيل عليه. فقد أبان ابن سلام ما أضافه القرشيون الى

---

(21) ابن النديم: «الفهرست»، ص 135.

أشعار شعرائهم؛ مثلما تعقب ابن هشام، صاحب السيرة النبوية، جامع الشعر ابن إسحاق فنقد ما جمعه، وأبان الفاسد الموضوع منه فأسقطه، وذكر الروايات الصحيحة، وهو ما قاله ابن النديم عن ابن إسحاق: «ويقال: كان يعمل له الأشعار ويؤتى بها، ويسأل أن يدخلها في كتابه السيرة فيفعل، فضَّمن كتابه من الأشعار ما صار به فضيحة عند رواة الشعر» (م. ن. ، ص 36). ولقد عرف النحل عن ابن إسحاق؛ وعن برزخ العروضي الذي اتهم بالوضع والكذب في الرواية[22]؛ وعن جنّاد الذي يخلط في الاشعار ويصحف، حسب عبارة ابن النديم (م. س. ، ص 135)؛ وعن خلف الأحمر الذي قال فيه الأصمعي انه «وضع على شعراء عبد القيس شعراً موضوعاً كثيراً، وعلى غيرهم، عبثاً بهم، فأخذ ذلك عنه أهل البصرة وأهل الكوفة»[23] وغيرهم. الى ماذا نعزو عمليات النحل هذه؟

لا يمكننا ان ننسبها الى أعراض الذاكرة الشفوية، وما يعتورها من تبديلات وزيادات عند المباشرة بتدوينها على حامل مادي وتثبيتها بالتالي، ذلك أنها زيادات مقحمة، مطلوبة لذاتها، أي موضوعة عمداً، ومنسوبة الى شعراء قدامى والى فترات ماضية. وهو ما يذهب اليه ابن سلام الجمحي، أحد أوثق وأقدم الذين حققوا في أمر هذا الشعر، ويحفل كتابه «طبقات فحول الشعراء» على معلومات وتحاليل واسعة متصلة بمسألة النحل[24]. نقع فيه على معلومات عن بعض الرواة ممن قاموا أحياناً بعمليات النحل، مثل حماد الراوية ومحمد بن إسحق بن يسار وخلف الأحمر وابن داوود بن متمم بن فويرة وغيرهم. كما يدقق ابن سلام في دعاوى بعض هؤلاء، مثل محمد بن يسار الذي «كان يعتذر منها (من الأشعار الفاسدة) ويقول: لا علم لي بالشعر، أُتينا به فأحمله»، فيجد ان ذلك لم «يكن له عذراً»، ذلك أنه «كتب في السّير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعراً قط، وأشعار النساء فضلاً عن الرجال، ثم جاوز ذلك الى عاد وثمود، فكتب لهم أشعاراً كثيرة». الى هذا، لا يكتفي ابن سلام بتقصي الحقائق والمرويات في زمنه، بل يعمل على وضع حد نقدي يَعِينه في البت في مسألة النحل، فيورد كلاماً لأبي عمرو بن العلاء يميز بين «لسان حمير وأقاصي اليمن» و«لساننا» (أي

---

(22) ياقوت الحموي: «معجم الأدباء»، ص 10/ 265 .

(23) ابو الطيب اللغوي: «مراتب النحويين»، ورد في كتاب: «الخليل بن أحمد الفراهيدي: أعماله ومنهجه» للدكتور مهدي المخزومي، دار الرائد العربي، بيروت، طبعة ثانية، 1986، ص 47 .

(24) ابن سلام: المرجع المذكور أعلاه، في الصفحات: 1/ 4؛ 1/ 11؛ 1/ 23؛ 1/ 25؛ 1/ 46؛ 1/ 47 -48؛ 1/ 49؛ 1/ 61؛ 1/ 140؛ 1/ 148؛ 1/ 215؛ 1/ 244 - 245 وغيرها.

لسان أبي عمرو وأقرانه)، وبين «عربيتهم» و«عربيتنا». ولكن إلى ماذا يعزو ابن سلام هذا النحل؟

يتحدث أحياناً عن طلب التكسب عند الرواة، ويسعى أيضاً الى عرض أسباب أعم، يلقاها في سعي القبائل الى التنافس على تراثها الشعري، على نسبها العريق، والذي يستدل عليه في أخبار الشعر. وهي أسباب واقعة في التخالط الأقوامي، ولا سيما في البصرة، حيث نشأ التباهي بين العربي والأعجمي، وبين العربي سليل الفصاحة والأرومة العريقة وغيره. وما كان لعمليات العزو أن تنحو هذا المنحى لولا فارق الفترة الزمنية بين وضع الشعر وتدوينه، حسب ما فسره ابن سلام: «لما كثر الإسلام وجاءت الفتوح واطمأن العرب بالأمصار وراجعوا رواية الشعر، فلم يؤلوا الى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب، وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل، فحفظوا أقل ذلك وذهب عليهم منه كثير» (م. س.، ص 1/25). وماذا عن دراسات الحديثين؟

المحدثون لم يتأخروا عن إثارة هذه القضية، وتباروا هم بدورهم في التحقق من أصول الشعر الجاهلي: التفت الى هذه المشكلة المستشرق الالماني تيودور نيلدكه في العام 1864 في دراسته «من تاريخ ونقد الشعر العربي القديم»، ثم المستشرق آلوَرد عند نشره دواوين ستة شعراء جاهليين، ثم المستشرق ديفد صمويل مرجليوث في دراسته «أصول الشعر العربي» المنشورة في مجلة الجمعية الملكية الآسيوية سنة 1925[25] وغيرها. ولم يكن قارئ العربية قد اتصل بهذه الدراسات من دون شك، حين اطلع في سنة 1926 على كتاب الدكتور طه حسين «في الشعر الجاهلي»، وفي سنة 1927 على كتاب «في الأدب الجاهلي» (وهو صيغة منقحة ومزيدة ومعدلة عن الأول)، لكي يثير هذا الكتاب العاصفة النقدية التي عرفها في مصر وخارجها من البلدان العربية[26].

توزعت الانتقادات، بين منكر لهذا الشعر تماماً، مثلما هو عليه الحال مع مرجوليوث الذي جعله مكتوباً بعد نزول القرآن، وبين مشكك في عدد من قصائده

---

(25) يمكن العودة الى الكتاب : «دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي»، التي ترجمها الدكتور عبد الرحمن بدوي عن الالمانية والانجليزية والفرنسية، دار العلم للملايين، بيروت، طبعة أولى، 1979، التي تتضمن دراسة تيودور نيلدكه وديفد صمويل مرجوليوث وغيرها.

(26) أثار كتاب الدكتور طه حسين ردوداً عربية عديدة، منها: «نقد كتاب الشعر الجاهلي» لمحمد فريد وجدي، و«نقض كتاب في الشعر الجاهلي» لمحمد خضر الحسين، و«محاضرات في بيان الأخطاء العلمية التاريخية التي اشتمل عليها كتاب في الشعر الحاهلي» للشيخ محمد الخضري، و«النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي» لمحمد أحمد الغمراوي وغيرها.

وأبياته، مثل الدكتور طه حسين. لن نستعيد وقائع هذا الجدال، ذلك أنه معروف، عدا أنه يعين لحظة باتت قديمة في النقد التاريخي للشعر الجاهلي. فقد كان لهذه الدراسات «التشكيكية» أثر إيجابي في نهاية المطاف، إذ أتاحت أو توخت طلب التدقيق التاريخي في ما بلغنا من الشعر الجاهلي: كيف لنا ان نتثبت من صحته؟ ما هي مقومات الصحة التاريخية والنقدية بعيداً عما قيل من مرويات قديمة في هذا الشأن؟ كيف نجد في هذه القصائد ما يعيننا على تبين منحولها من صحيحها؟ كيف نتبين تاريخية الكلمات؟ كيف لكلماتها أن تصبح ذات مؤشرات وحمولات تدل على زمن إنتاجها؟ الى غير ذلك من الأسئلة التي أغنت هذا المبحث التاريخي، وإن صدر بعض هذه الانتقادات عن نظرة تفحصية ذات أحكام مسبقة أحياناً.

ساهمت هذه الكتابات في النقد التاريخي للشعر الجاهلي، لكنها لم تسلم في غالب الأحيان من محاججة، انطلاقاً من معطيات جزئية، محدودة في نهاية المطاف: كان هذا الكاتب أو ذاك يعول على ما ساقه ابن سلام، على سبيل المثال، في خصوص حماد الراوية من دون أن يتمحص هذه الرواية، أو يتوقف أمام هذا البيت أو ذاك، أو أن يتناول مجموعات شعرية بكاملها.

كتاب الدكتور ناصر الدين الأسد «مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية» - وهو في الأساس أطروحة دكتوراه دافع عنها في جامعة القاهرة، في سنة 1955 - أتى مثل رد نقدي تاريخي على المحاولات هذه، ومعالجة جادة للمشكلات التي يثيرها الشعر الجاهلي، في ما بلغنا منه. ويمكن القول ان كتابه تحقيق في «مدونات» الشعر الجاهلي كما بلغتنا، لا في «أصولها» في المقام الأول، إذ انطلق من «المتوافر» من هذا الشعر في مخطوطاته المحققة أو غير المحققة، أو مما بلغنا خبره أو روايته، لكي يتحقق منه ويقارن بعضه ببعض، مبيناً بالتالي سلسلة الجمع والحفظ والتدوين التي أدت الى تعيين ما نسميه حالياً بالشعر الجاهلي.

لن نستعيد تفاصيل عملية التحقيق التي أجراها، والتي تزيل في صورة مقنعة ومرجحة عدداً من انتقادات «المشككين»[27]؛ سنكتفي وحسب بعرض عدد من توصلاته. توصل الدكتور الأسد إلى استخلاص ثلاثة ضروب في الشعر المنسوب الى الجاهلية:

---

(27) د. ناصر الدين الأسد: «مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية»، دار الجبل، بيروت، طبعة سابعة، 1988، صص 321 - 478.

– 1 : ضرب موضوع منحول، «إما على وجه اليقين القاطع وإما على وجه الترجيح الغالب»، ويجده في الأشعار التي نحلها القصاصون «ليحلوا بها قصصهم، أو يكسبوه في نفوس السامعين والقارئين شيئاً من الثقة»؛ وهو الشعر الموضوع على ألسنة آدم والأنبياء، أو على لسان بعض العرب البائدة لإثبات نسب قبلي؛

– 2 : ضرب صحيح لا سبيل الى الشك فيه أو الطعن عليه، «وذلك هو الذي أجمع العلماء الرواة على إثباته بعد أن تدارسوا هذا الشعر وفحصوه ومحصوه»؛ ويعدد الدكتور الأسد في هذا المجال عدداً من المقاييس النقدية التي اعتمدوها للبت في أمر المنحول من الصحيح في الشعر؛

– 3 : أما الضرب الثالث فهو «المختلف عليه»، ويجد الدكتور الأسد أن هذا الشعر غير «كبير القدر»: «فاذا ما أحصيت هذه الأبيات التي نص في تضاعيف الديوان أنها مما رواه فلان دون فلان، وضممت اليها ما جُمع في آخر الديوان بعنوان «المنحول في شعره» وجدتها كلها لا تكاد تعد شيئاً مذكوراً إذا قيست بالقصائد التي أجمع الرواة على صحتها» (م. ن. ، ص 465 – 471).

يضع الدكتور الأسد حدوداً، لا كمية وحسب، بل نقدية وتاريخية أيضاً، لمشكلة النحل، عدا أنه ينظر الى المسألة في إطارها التاريخي والشعري الأوسع، دارساً هذا الشعر بين الرواية والتدوين. ويتوصل الى ترجيح كون هذا الشعر، أو بعضه على الأقل، «قد كُتب في صحائف متفرقة أو في دواوين مجموعة، منذ عهد مبكر جداً، وربما كتب بعضه منذ الشعر الجاهلي»؛ وهي المادة التي وصلت الى عدد من الرواة الذين وضعوا مجموعات الشعر ودواوينه اللاحقة. وقد قام لهذا الغرض بتعقب عدد من الروايات التي وصلتنا بواسطتها مجموعات الشعر الجاهلي، متحققاً من صحة الكثير منها.

تساعد دراسة الدكتور الأسد في وضع حد، أو تخفف من التضخيم المتزايد لمسألة النحل، في ما بلغنا من هذا الشعر؛ وقد ساعدت واقعاً في هذا الأمر بدليل أننا لم نقع على مجادلات «ساخنة» منذ صدورها وتتالي طبعاتها، في أمر النحل في ميدان العربية ولا في ميدان الاستشراق. نتحدث عن «تضخيم» ذلك أننا لا نفهم لجوء الراوية الى وضع شعر أو أبيات مشابهة لشعر الفحول في الشعر الجاهلي، ويضمنها شعرهم، فيما كان يستطيع – لو كانت له هذه القدرة الممتازة – أن ينسب هذا الشعر الى نفسه، لا الى غيره على أية حال. هناك أسباب أدت من دون شك الى النحل، إلا انها أصابت شعراء غير متمكنين بالضرورة، أو شعراء مغمورين، بحيث تختفي الصنعة المستحدثة في

تضاعيف الصنعة الأصلية الضعيفة، مما يصعب على العلماء والنقاد كشفه. وهو شعر لتفاخر قبلي، ما لا قيمة أساسية له في تعبيرات الشعر ومعانيه.

هذا ما يمكن أن نقوله، أو أن نتحقق منه في ما بلغنا من هذا الشعر - وهو الذي شكل موضوع الخلاف والنقاش في صورة أساسية. ولكن ماذا نقول عن الشعر الذي لم يبلغنا أساساً؟ هناك النحل، وقد يكون «ضعيفاً»، مثلما قال الدكتور الأسد، أو انكشف بعضه مع النقاد القدامى، والمحدثين أحياناً، أو هو محدود القيمة، أي لا يطاول أساسي الشعر عند الفحول. وهناك الشعر المغيب أو المسقط أو الساقط. فماذا نقول عنه؟

فنحن نجد في عدد من الأشعار التي وصلتنا، مثلما التفت الى ذلك المستشرقون والدكتور طه حسين وغيرهم، أموراً غير مناسبة، حتى لا نقول منافية للشعر الذي ترد في سياقه. وهو ما انتبه اليه مرجوليوث في ورود ألفاظ إسلامية، أي ناشئة، في الشعر الجاهلي، مثل الألفاظ التالية: «الحياة الدنيا»، «يوم القيامة»، «الحساب»، وبعض صفات الله وغيرها، فيقول: «ان شعراء غالبية الأمم لا يشكون أبداً في ديانتهم، والعرب المسجلون على النقوش كلهم صرحاء في هذا الموضوع؛ فمعظم النقوش تذكر واحداً أو أكثر من الآلهة ومن الأمور المتعلقة بعبادتهم (...). وربما تخيل المرء أن المواد المتعلقة بهذه الموضوعات كانت ضئيلة جداً، إذ الاشارات الى الديانة في القصائد الموجودة لدينا نادرة (...) وجو الشرك الذي نجده في النقوش غير موجود في هذه القصائد»[28].

إلا أن ملاحظاتنا لا تتناول هذه الإقحامات وحسب التي تصيب هذا اللفظ أو ذاك، فتبدل اللفظ الوثني الأصلي بلفظ إسلامي ناشئ طلباً لانسجام مع المعتقد الجديد؛ ولا تتناول بالمقابل سقطات الذاكرة اللازمة في أمر هذا الشعر المروي والمسجل بعد نيف وقرن على حدوثه؛ ولا بعض الأبيات المزيدة، كما نلقى خبرها على سبيل المثال في إحدى قصائد حسان بن ثابت التي انكشف أمرها حسب ابن سلام؛ بل تتناول ملاحظاتنا أموراً خافية ولكن أعمق أثراً في هذه العملية بين الرواية والتدوين. فقد انحصر نقاش القدامى والمحدثين غالباً في تقابل بين المروي والمدون، أي في نطاق المتوافر من الشعر الجاهلي، من دون السؤال عما لم يصلنا منه أساساً.

هذا ما نتحقق منه لو عدنا الى أسماء الدواوين التي وردت أخبارها في عدد من

---

(28) ديفيد صمويل مرجوليوث: في كتاب الدكتور بدوي المذكور أعلاه، ص 110.

المصادر: فقد ذكر أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (– 370 هـ.) ستين ديواناً من دواوين القبائل؛ كما ذكر أبو الفرج محمد بن إسحق النديم (– 385 هـ.) ثمانية وعشرين ديواناً من دواوين القبائل، منسوبة كلها الى صانعيها (بخلاف الدواوين في قائمة الآمدي) وغيرها. الأرقام عظيمة، ولا تعين أسماء كتب وحسب، بل دواوين وقع عليها هؤلاء المصنفون: فقد ذكر الآمدي في كتابه «المؤتلف والمختلف» ستين ديواناً لستين قبيلة، وقد رأى هذه الدواوين كلها ورجع اليها، وأخذ منها. إلا أنه لم يصلنا من مجموعها غير ديوان قبيلة واحدة، هو: ديوان هذيل.

ولم تكن هذه الدواوين عديدة وحسب، بل كانت قسماً وحسب من مجموع المتن الأصلي إذا جاز القول، وهو ما نتبينه في قول لابن قتيبة (– 276 هـ.): «والشعراء المعروفون بالشعر عند عشائرهم وقبائلهم في الجاهلية والإسلام أكثر من أن يحيط بهم محيط، أو يقف من وراء عددهم واقف، ولو أنفد عمره في التنقير عنهم، واستفرغ مجهوده في البحث والسؤال. ولا أحسب أن عدداً من علمائنا استغرق شعر قبيلة حتى لم يفته من تلك القبيلة شاعر إلا عرفه ولا قصيدة إلا رواها»[29].

لعل هذا الشعر سقط مع الزمن، فما وصل الينا في أي من صيغه، إلا أن هناك من الشعر ما سقط – أو أُسقط – عمداً، وهو ما نجد له أثراً في أحاديث عمر بن الخطاب. فمن المعروف عنه أنه نهى عن رواية الشعر الذي تهاجى به المسلمون والمشركون أيام النبي: «قد كنت نهيتكم عن رواية هذا الشعر لأنه يوقظ الضغائن، فأما اذا أبوا فاكتبوه»؛ وكان الدكتور طه حسين قد علق عليه بالقول: «وسواء أقال عمر أم لم يقله، فقد كان الأنصار يكتبون هجاءهم لقريش على ألا يضيع»[30].

تاريخية الشعر العربي ناقصة حيث لا نتوقعها ربما، ولا حيث دار الجدال حول منحولها وصحيحها، بل في الخيارات وطلب التوافقات الاعتقادية، بين إسقاطات متعمدة أو زيادات مقحمة، وفي عمليات الحفظ – النسيان، والتدوين – الإهمال، التي تقوم عليها التجربة الانسانية.

---

(29) ابو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة (– 276 هـ.) : «الشعر والشعراء»، تحقيق: احمد محمد شاكر، مطبعة الحلبي، سنة 1364 هـ.، ص 1/ 4.

(30) د. طه حسين : «في الأدب الجاهلي»، دار المعارف، القاهرة، طبعة رابعة، د. ت.، ص 133 – 134.

3: دلالات الشعر

تحدثنا عن الشعر وتعييناته، من دون أن نتعرف على المقصود به، والمعني في دلالاته. فما الشعر في «كتاب العين»؟

يجمع المعجم بين الشعر و«الفطنة»: «وشعرتُ بكذا أَشْعُرُ شعراً لا يريدونه به من الشعر المبيت، إنما معناه: فَطِنْتُ له، وعلمتُ به. ومنه: ليت شعري، أي: علمي. وما يُشْعِرُكَ أي: ما يدريك. ومنهم من يقول: شَعَرْتُهُ، أي: عَقَلْتُهُ وفهمتُهُ.

والشِّعْرُ: القريضُ المَحَدَّدُ بعلامات لا يُجاوِزُها، وسُمِّيَ شعراً، لأن الشاعرَ يفطنُ له بما لا يفطنُ له غيره من معانيه». أي أن التعريف يجمع بين الشعر و«الفهم» و«العقل» و«العلم»، لا بما هو «مبيت» من مشاعر. وهو تعريف ينسب الشعر الى معرفة ما، لا تتحصل لكل إنسان، بل لعدد منهم ممن «يفطنون» الى معان لا يفطن لها غيرهم. الشعر معرفة، إذن. ولكن أية معرفة؟

ننتبه في إطار هذا المجموع الدلالي الى الدرجة العليا من التعيين التي وقعنا عليها حتى الآن، والتي سنتحقق منها أكثر في معالجة الألفاظ والدلالات الناشئة؛ وهي تعيينات تظهر لنا بالتالي وقوعنا على صنيع قولي كانت له عدة متبلورة في التسمية والتعيين، ما يشير الى مكانته الاعتبارية والعملية في الجماعة. فما الجديد الدلالي؟

3 . أ : الجديد الدلالي

طرح السؤال طبيعي، لا لكونه يتصل في صورة لازمة بدراستنا، بل لأننا قد نجد في «كتاب العين» نفسه الميدانَ الصالح لتبين جديد التسميات في الشعر، بعد أن أكدت المصادر في غالبها أن الخليل هو الذي وضع العديد من هذه المصطلحات، أو «الألقاب». فالجاحظ يؤكد في كتابه «البيان والتبيين»: «كما وضع الخليل بن احمد لأوزان القصيد وقصار الأرجاز ألقاباً لم تكن العرب تتعارف تلك الأعاريض بتلك الألقاب وتلك الأوزان بتلك الأسماء كما ذكر الطويل، والبسيط، والمديد، والوافر، والكامل، وأشباه ذلك، وكما ذكر الأوتاد والأسباب، والخرم والزحاف. وقد ذكرت العرب في أشعارها السناد والإقواء والإكفاء. ولم أسمع بالإيطاء. وقالوا في القصيد والرجز والسجع والخطب، وذكروا حروف الروي والقوافي، وقالوا هذا بيت، وهذا مصراع»[31].

---

(31) الجاحظ : «البيان والتبيين»، ص 1/ 139 .

لن نعدد هذه الشهادات التي نقع عليها في كتب ابن سلام الجمحي وابن رشيق وغيرها وفي كتب التراجم، ذلك أنها معروفة ومتكررة، وقد ذكرنا بعضها أعلاه؛ وقد بلغت الأخبار أحياناً مستوى قصصياً طريفاً، كما نلقاها في هذين القولين لابن خلكان: «وإنما اخترعه (أي الخليل لعلم العروض) من ممر له بالصفارين من وقع مطرقة على طست»؛ وهذا القول: «ويقال: إن الخليل كان له ولد متخلف، فدخل على أبيه يوماً فوجده يُقطع بيت شعر بأوزان العروض، فخرج الى الناس وقال: إن أبي قد جُنَّ»[32]. فالخليل لم يستخرج عروض الشعر وحسب، بل سماها أيضاً، وقد أوردنا أعلاه تفسيره لهذه الألقاب، ولكن هل يمكننا القول ان مجموع هذه الشهادات صحيحة؟ هل الخليل «اخترع» فعلاً هذه التسميات؟

انّ عودة متأنية الى ألفاظ الشعر الجاهلي تبين لنا أن عدداً من هذه التسميات كان مستعملاً ومعروفاً[33]؛ ونقع في شعر الأعشى والنابغة الذبياني وغيرهما على الألفاظ التالية: «قافية»، «فصاحة»، «شعر»، «سجع»، «ثناء»، «هجاء»، «القريض»، «القصيدة»، «الأمثال» وغيرها. كما نتبين أن لفظ «الإقواء» كان معروفاً في عهد أبي الأسود الدؤلي، كما يتضح في هذا البيت الوارد في ديوانه:

وشاعر سوءٍ يهضِمُ القولَ كلهُ   إذا قالَ أقوى ما يقولُ وأَسندا[34]

نستبعد هذه الألفاظ من لائحة «الجديد»، واجدين أنها مستعملة قبل الخليل، وما نقول عن الألفاظ المتبقية؟ هذا ما يمكن أن نقوله عن تسميات بعض البحور، مثل الهزج والرجز والقصيد والنشيد وخلافها، مما وجدنا لها أثراً في الغناء السابق على الإسلام، وهو ما نتحقق منه أيضاً في هذا القول لابن فارس: «فان قال قائل: فقد تواترت الروايات بأن أبا الأسود أول من وضع العربية، وأن الخليل أول من تكلم في العروض، قيل له: نحن لا ننكر ذلك، بل نقول ان هذين العلمين قد كانا قديماً، وأتت عليهما الأيام، وقلا في أيدي الناس، ثم جددهما هذان الامامان، وقد تقدّم دليلنا في معنى الاعراب. وأما العروض فمن الدليل على أنه كان متعارفاً معلوماً اتفاق أهل العلم عليه على ان المشركين لما سمعوا القرآن قالوا - أو من قال منهم -: إنه شعر. فقال الوليد

---

(32) ابن خلكان: «وفيات الأعيان»، ص 2/ 245، و247.

(33) يمكن العودة الى العديد من الشواهد في كتاب «نصوص المصطلح النقدي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين»، للدكتور الشاهد البوشيخي، دار القلم، باريس، 1993.

(34) أبو الأسود الدؤلي: الديوان، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، 1964، ص 77.

ابن المغيرة منكراً عليهم: لقد عرضت ما يقرؤه محمد على قراء الشعر: هزجه ورجزه وكذا وكذا، فلم أره يشبه شيئاً من ذلك. أفيقول الوليد هذا وهو لا يعرف الشاعر؟»[35]. قول ابن فارس لا يعني، إذن، عدم معرفة الجاهليين ببعض تسميات الشعر، ولكن هل عرفوا كل التسميات؟

غير كاتب قديم أفادنا فعلاً عن وجود بعض التسميات في الاستعمال الجاهلي، ونجد في قول لبرزخ العروضي ما يفيد أن «الألقاب» و«الدوائر» و«العلل» سابقة على الخليل: فقد ورد في «معجم الأدباء» لياقوت الحموي عن برزخ العروضي أنه «صنف كتاباً في العروض نقض فيه العروض في زعمه على الخليل وأبطل الدوائر والألقاب والعلل التي وضعها ونسبها الى قبائل العرب»[36]. إلا أن تصنيف برزخ هذا لم يصلنا - للأسف! - للتأكد من دعواه هذه. هي دعوى، على أية حال، ذلك أن أحداً من معاصريه أو من لاحقيه لم يؤكد مثل هذه المزاعم. إلى هذا، يصعب علينا أن نصدق هذه الدعوى كلها، خاصة وأنه يؤكد فيها أن «العلل» و«الدوائر»، وليس تسميات البحور وحدها، كانت معروفة في القبائل.

غير كاتب ومصنف، بعد الخليل، منذ ابن سلام الجمحي حتى الخوارزمي[37]، نسب القسم الأساسي من تسميات الشعر الى الخليل؛ ولم يصدر في التحقيقات الحديثة لمؤلفات قديمة ما يفيد العكس. إلا أن البعض قام باقتراح تفسيرات غير التي ساقها الخليل لبعض اللاصطلاحات، مثلما فعل المستشرق فايل الذي يعتقد ان مصطلح العروض اشتق، بخلاف ما عرضناه للخليل أعلاه، من المعنى الملموس للفظ «عروض»، الذي يشير الى عمود أو قطعة من الخشب في وسط الخيمة، والتي تشكل الدعم الرئيسي لها: «من هنا، يقول فايل، سمي الجزء الوسيط من البيت الشعري «عروضاً» لأن هذا الجزء - أي الجزء الأخير من الصدر - هو مركز بيت الشعر، وأهميته فيه تعادل أهميته في بيت الشعر»[38]. التفسير اجتهادي ليس إلا، وقد نقع على غيره عند المحدثين مثل القدماء، إلا أن هذه الآراء لا تجلب، على أية حال، أي نقد تاريخي لنسب هذه الألقاب في قسمها الغالب الى الخليل.

---

(35) ابن فارس : «الصاحبي في فقه اللغة»، المكتبة السلفية، القاهرة، 1910، ص 9 - 10 .

(36) ياقوت الحموي : «معجم الأدباء»، ص2/ 366 .

(37) الخوارزمي : الكتاب المذكور أعلاه، صص 51 -59 .

(38) ورد في كتاب «الخليل : معجم في علم العروض»، محمد سعيد إسبر ومحمد أبو علي، دار العودة، بيروت، 1982، ص 7 -8 .

3 . ب : موقف الإسلام من الشعر

لم يكن غريباً أن يكون الشعر محل تعيين وتسمية في عهد الخليل، وقبله أيضاً، بعد أن عرفنا في مدى هذه الدراسة المساعي المتعددة التي أصابت اللغة العربية في عدد من ميادينها ومستوياتها. كيف لا، وقد بانت الحاجة اليه، في تفسير القرآن، في جمع اللغة، في التعليم، في مجالس الأنس والسمر، وفي غير ذلك من الميادين التي كانت تجعل من الشعر المرجعية الأولى بامتياز. مما تأتت الحاجة هذه؟ وكيف تعين الشعر مرجعية أولى؟

لو عدنا الى عدد من الآيات القرآنية لما تحققنا من مسببات هذه الحاجة، ذلك أن في القرآن ما يبعث الى الشك في الشعر: ﴿والشعراء يتَّبعهم الغاوون ألم ترَ أنهم في كل وادٍ يهيمون * وأنهم يقولون ما لا يفعلون * إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ما ظُلموا وسيعلمُ الذي ظلموا أي منقلب ينقلبون﴾ (سورة الشعراء، 224-227)؛ ﴿إنه لقول رسول كريم * وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون * ولا بقول كاهنٍ قليلاً ما تذكرون * تنزيل من رب العالمين﴾ (سورة الحاقة، 40 - 43)؛ ﴿وما تنزلت به الشياطين * وما ينبغي لهم وما يستطيعون * إنهم عن السمع لمعزولون﴾ (سورة الشعراء، 210 - 212) وغيرها. كيف لا، وقد وصف أهل قريش النبي بالجنون، وظن بعضهم أن القرآن الذي يتلوه عليهم إن هو إلا ضرب من الشعر: ﴿إنهم كانوا إذا قيل لهم لا إله إلا الله يستكبرون * ويقولون أئِنّا لتاركو آلهتنا لشاعر مجنون﴾ (سورة الصافات، 35 - 36)! ولقد استمرت قريش في عنادها واستهزأت بالتنزيل، وقالت: إنه أضغاث أحلام وافتراء شعر: ﴿بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل هو شاعر فليأتنا بآية كما أرسل الأولون﴾ (سورة الأنبياء، 5). هل نقول، والحالة هذه، ان الإسلام كان معادياً للشعر، على الأقل في عهد النبوة؟

كان للإسلام موقف تمييزي في الشعر، بخلاف النصب والتماثيل (على ما سنتبين لاحقاً)، حيث انه فرق بين الشعر المعادي والشعر المساند للإسلام. هذا ما نقع عليه في الأحاديث التي تضمنت، من جهة، مواقف متفهمة للشعر، كما في هذا الحديث: «إن من الشعر لحكمة»؛ وفي الأحاديث التي تضمنت، من جهة ثانية، تقبيحاً بالشعر، كما في هذا الحديث: «لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحاً خيرٌ له من ان يمتلئ شعراً»[39]. لم يكن الأمر بسيطاً مع هذه المواقف التمييزية، فقد نقلت لنا المرويات، على سبيل

(39) البخاري: «الصحيح»، ص 8/ 63 و 67 .

المثال، ان أحد المسلمين استغرب أن ينشد الشعر في حضور الصحابي عمار بن ياسر، فقال له: «أيقال عندكم الشعر وأنتم أصحاب الرسول (صلعم) وأهل بدر؟ فقال: لما هجانا المشركون شكونا ذلك الى رسول الله (صلعم)، فقال: قولوا كما يقولون لكم. فإنا كنا لنعلمه الاماء في المدينة»[40]. ونقلت لنا المرويات، كما أسلفنا القول أعلاه، أخباراً عديدة عن الجدالات الشعرية التي دارت بين المسلمين الأوائل والمشركين، من دون أن تحفظ لنا أخبار السير والمغازي شيئاً من الشعر الذي قاله شعراء مكة في هجاء الرسول والمسلمين. إذا كان الإسلام تعرض لمثل هذه الحملات، فإن الرسول لم يتأخر عن توظيف الشعر في الرد على هذه الحملات، فقد عرف عنه انه سمح للشاعر حسان بن ثابت بإنشاد شعره على منبر في المسجد؛ ونعرف أيضاً أن الرسول أهدر دم الشاعر كعب بن زهير حين سخر من المسلمين ووجه كلاماً قبيحاً له وللصدّيق، فقال: «من لقي منكم كعب بن زهير فليقتله، فكتب إليه أخوه جبير يخبره قال له: انج وما أراك بمفلت. وكتب إليه بعد ذلك يأمره أن يسلم ويقبل الى رسول الله - صلعم»، على ما يقول ابن رشيق (م. س.، ص 1/ 9 - 10). وهكذا كان، إذ قال فيه قصيدته التي مطلعها:

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول ... متيمٌ إثرها لم يجز مكبولُ

كما بلغتنا في أخبار السير والمغازي معلومات واسعة عن وقائع هذه الجدال، أو عن تشكل مجموعة من شعراء الأنصار، تألفت من: حسان بن ثابت، كعب بن مالك، وعبد الله بن رواحة وغيرهم للرد على حملات المشركين.

كيف لنا أن نفسر هذا الخصام فوق أرض الشعر؟ هل يفسره كونه أداة الغلبة في عهد انحصرت فيه أسباب المناقشات وذيوعها بالشعر خصوصاً، من دون غيره من الصنائع القولية أو الكتابية؟ كان لنا أن نسلم بهذا التفسير، لو أننا لم نعلم أن عدداً من الشعراء، مثل كعب بن مالك وغيره، هجر النظم، بعد فتح مكة، وأن الشاعر حسان بن ثابت كاد أن يهجره بدوره. ما الدواعي التي أوجبت هذه الصلة الشكية بالشعر، والحادثة مع القرآن، بعيداً عن كون الشعر أداة صراع وذيوع في المجادلات وحسب؟

3 . ج : الشعر والجن

في «كتاب العين» مادة واسعة تتصل بتعيين الجن، وصلاتهم بالشعر والشعراء؛ وهي مادة توافق ما نجده في القرآن في هذا الموضوع. فما صلة الجن بالشعر والشعراء؟

---

(40) البلاذري: «فتوح البلدان»، ص 1/ 169 .

توقفنا في الفصل السابق (وغيره لاحقاً) أمام معطيات تعرض لنا بعض أحوال الجن، وتستوقفنا في المعجم معطيات أخرى موصولة بالشعر، وهي أكثر تعييناً ووصفاً. عرفنا سابقاً أن للجن «أصواتاً» قد تبلغ شكل «العزف»، و«نظرة» قد تصيب الإنسان مثل «الخطفة»، ونتعرف في معطيات جديدة على *أقوال تعين «وساوس»* الشيطان: فهناك «الطيف» الذي نجد فيه صورة ما للوساوس، وهناك صورة أخرى له هي «القول». فالشيطان يُري الأشياء ويظهرها، كما «يبلغ» الإنسان أقوالاً أيضاً. ولكن كيف يتحقق الأمر بين الجن والإنسان؟

للجن مواضعها: لها موضع بالبادية، هو «عبقر» (ويرد في القرآن)؛ ولها «منازل» أيضاً «يكره النزول بها» طبعاً. ونتبين كذلك ان الشعراء «يهيمون» في هذه المواضع: فالشيطان «يستهوي» الشاعر، بحيث يصبح «حيراناً هائماً». ذلك ان الشيطان «فتّان»، له قدرة على أن «يخبط» الإنسان، أي «يمسه بأذى» و«يجنه» و«يخيله»، عدا أنه «يخطر» في قلب الإنسان، أي يوصل اليه «وسواسه». ولكن ما الذي «يبلغه» الشيطان للشاعر؟ أو عما يبحث الشاعر في «عبقر»؟ كيف يتحقق الاتصال بين الطرفين؟

نعرف من المعجم أن الجن، أي عدداً منها، يلازم عدداً من الشعراء: مثل ابليس لامرئ القيس، ومسحل للأعشى وغيرها. وهو ما نقع على أخباره في عدد من المصادر: فقد كان للشاعر المخبل شيطان أنثى (ومسحل، شيطان الأعشى، الذي ذكرناه هو خالها)؛ ولعمرو بن قطن قرينة من الجن اسمها جُهنَّام؛ وهنام لفرو بن قطن؛ وهاذر للنابغة الذبياني؛ وهبيد لعبيد بن الأبرص ولبشر بن أبي خازم؛ وقُرِنَ الشاعر الإسلامي الفرزدق بشيطانه هميم، وبآخر اسمه صاحب عمرو.

وحفلت المرويات بأخبار عن جن الشعراء، سواء في الجاهلية أو في العهد الإسلامي[41]، ما يعزز الأخبار والمعاني التي وقعنا عليها في المعجم، فما الذي يفسر هذه الصلة التي تخطت الجاهلية، على ما تفيدنا أخبار عدد من الشعراء مثل الفرزدق وجرير وغيرهما؟

الشيطان «يفتن»، ونعرف أن «المذهب» اسم شيطان لابليس، يبدو على «القراء» في الوضوء، وهي الإشارة الوحيدة في المعجم التي تربط بين الجن وفئة أخرى غير الشعراء. فما الذي تستطيعه الجن لإشعال الفتنة في قلوب الشعراء؟

---

(41) في «كتاب الحيوان» للجاحظ معلومات واسعة عن الجن، وأشعار تفيد عن ذلك، صص 6/ 161 - *281* .

يجمع الشاعر في صفاته، حسب المعجم، بين «العفرتة» و«الشيطنة» و«الخبث»، وهي صفات «مستقبحة»؛ إلا أنها تلتقي وتترادف مع صفة أخرى، ولكن مستحسنة، هي «الظريف الكيس». ويقوم الجمع، إذن، بين السيئ واللطيف، وهو مشابه للصلة التي نتبينها في المعجم بين الشعر و«الكذب»: فـ«الشاعِرُ يَنْسِجُ الشِّعْرَ، والكَذّابُ يَنْسِجُ الزُّورَ». وهو ما نقع عليه ايضاً في دلالتي «السحر»: فهي تعين، من جهة، «كُلُّ ما كانَ من الشيطانِ فيه مَعُونَة»، وتعين، من جهة ثانية، التوفق في الأمور القولية، أو «البَيان في الفِطْنَة».

نقع إذن على تعريفات تقوم على حدود من التنازع والتشارك في آن، هي الحدود عينها التي تبيناها في الفصل السابق، والتي تقضي بعبور الإنسان لحدود، لممنوعات، مخيفة بقدر ما هي مرغوبة؛ خافية، بقدر ما هي ساحرة. وهي عملية عبور مزدوج، حسبما نتعرف اليها في المعجم: فالجن «يسترق» السمع، من جهة، أي «يقرب من السماء فيستمع ثم يذيع»، أي وساوسه؛ كما ان الشاعر يسترق السمع للجن، من جهة ثانية، أو يذهب الى لقائهم، ويذيع هو بالتالي هذه الوساوس. يسمي المعجم هذه العملية بـ «الختل»، أو «الاستراق»، ويضيف الى التعريف هذا: «واليوم يرجم»، أي يُنهى عنه. لعلنا نجد في هذا النهي الأسباب التي أدت الى تشكيك الإسلام بالشعر؛ وهي أسباب تجد في «الاستراق» الى عالم غير منظور انصرافاً الى السوء واقتراف الخطأ. لقد طلب الإسلام القطيعة مع الشعر بوصفه منبعاً اعتقادياً، وعدم اعتباره بالتالي مصدراً للمعرفة. وهو ما نجده بيناً في قول مأثور لعمر بن الخطاب: «كان الشعر علمَ قوم لم يكن لهم علمٌ أصح منه».

لم يكن غريباً ان يقف الإسلام في معتقده التأسيسي هذا الموقف التشكيكي من الشعر: فالجاهليون، على ما أفادتنا الأخبار المروية، نظروا الى القرآن، بداية، على أنه شعر، لا للتشابه الايقاعي بين المدونتين كما سارع البعض الى التفسير والتعليل، بل لأن القرآن يستعيد في آياته، في إخباره، في حكمه، في أقواله الغيبية، نصاً أو ميداناً للقول كان مخصصاً للشعر في صورة أساسية في المجتمع الجاهلي: تشاركٌ وتنازعٌ على قولِ الاعتقاد والحقيقة، وهو ما يفسر طلب الإسلام الحاسم إقامة الحدود الناجزة بينهما. وكان على النص الإسلامي أن يتصف بأمور في التسمية والتعيين لا تشاركه فيها أية نصوص أخرى، لا لتأكيده بوصفه النص الحقيقي والأخروي وحسب، وإنما لتبديد الالتباس بينه وبين الشعر، خاصة لجهة الصفات التي يقوم عليها الشعر. فقد قام الشعر، حسبما يفيد المعجم، على عمليات «التوهم» و«الظن» و«التزوير»؛ والعمليات هذه لا

تفيد الحقيقة والحق، مثلما هو عليه الحال في القرآن، بل تنشأ على أسس توهمية وظنية مثلما تذيعها: فـ«الحدس» أو «التوهم» يقعان «في معاني الكلام والأمور»، و«تقول بلغني عنه أمر فأنا أحدس فيه، أي: أقول فيه بالظن». إلى هذا، فان الشيطان «يُسَوّل» للشعراء، أي «يزين» لهم أموراً وأقوالاً، و«يريها» لهم، من دون أن تكون حقة أو صحيحة.

نكتفي بهذا القدر من التبين الدلالي، ذلك أن التنازع بين الميدانين لم يتجاوز هذه التنازعات الدلالية، ولم يتطور تاريخياً بالمقابل[42]: ان اندلاع السجال وتوقفه يفيدان عما ذهبنا اليه، وهو أن عملية «تأكيد» القرآن، بوصفه «النص» الآخروي والحقيقي والصحيح الوحيد، هي التي استدعت التشكيك في الشعر، بداية، وهي التي أوقفته بالتالي، بعد تأكد القرآن في الجماعة، وتمييزها له عن الشعر تحديداً.

---

(42) نكتفي بذكر عدد وحسب من الكتب التي تحدثت عن صلة الإسلام والشعر: «الإسلام والشعر» لسامي مكي العاني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1983؛ و«الشعر الإسلامي في صدر الإسلام» للدكتور عبد الله الحامد، الرياض، 1980؛ و«شعراء صدر الإسلام وتمثلهم للقيم الاجتماعية» لوفاء فهمي السنديوني، دار العلوم للطباعة والنشر، 1983؛ د. يحيى الجبوري: «الإسلام والشعر»، بغداد، 1964؛ عبد الرحمان خليل ابراهيم: «دور الشعر في معركة الدعوة الإسلامية أيام الرسول -صلعم-»، الجزائر، 1971؛ نجيب محمد البهيتي: «الشعر العربي في محيطه التاريخي القديم»، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، طبعة أولى، 1987 وغيرها.

الفصل الرابع:

الدمية

يورد «كتاب العين» في أحد مداخله المعجمية التعريف التالي: «الدمية: الصنم والصورة المنقشة». التعريف شديد التعيين، على اختصاره المقتضب، ويصلح اسماً جامعاً، بعد أن تحققنا في مواد المعجم من وجود مجموعات دلالية عديدة، يمكن لها أن تلتقي في مجموعين، هما ما نجده في جدولي التعريف، أي: الصنم والصورة. فما «الصنم»؟

1: الصنم

تعريف «الصنم» مقتضب في «كتاب العين» («الصنم: جمعه أصنام»)، لكننا نجد في مداخل لفظية أخرى أقوالاً ومعطيات تفيدنا عنه. يطلق المعجم تسمية «الصنم» على غير اسم، مثل «مناة» و«هبل» و«يعوق»؛ وهي تسميات تعود الى الجاهلية، ولا سيما في قريش، أو الى عهود غارقة في القدم، في قوم نوح. كما نجد في تعريف أحد هذه الأصنام، «العتر»، ما يساعدنا على تعريف دلالي أولي لما هي عليه. يرد هذا اللفظ في معنيين، وقد «اختلف فيه»، على ما يقول الخليل: فهو قد يعني الذبح أو صنماً بعينه. واختلاف المعنيين لا يستوجب لزوم الاختيار بينهما، ذلك أن واحداً منهما قد يكون توسعة دلالية للآخر. وهما لا يتناقضان، بل يتكاملان، وتسمية الواحد منهما بوصفه «الصنم» لا تعارض أبداً تسمية الآخر بـ«الذبح». فالأقوال في تعريف «العتر» تفيدنا عن شكل معين من العبادة، ويقوم على ذبح العتائر أمام حجر بعينه.

هناك، إذن، أحجار معنية بالعبادة: فـ«الوثن» «صنم يعبد»، و«النصب» بدوره «حجر كان ينصب فيعبد وتُصب عليه دماء الذبائح». الصلة الدلالية قائمة بين الحجر والعبادة (لا بل الألوهية)، حيث ان غير مدخل لفظي يفيد ألوهية هذا النوع من

الأحجار: «اتخذوا تلك الأمثلة أصناماً يعبدونها من دون الله»، أو «يسمون الأصنام التي يعبدونها آلهة» وغير ذلك. الحجر بمثابة الإله إذن. وما الآلهة هذه؟

لها أسماء معلنة، منها ما يتصل بالعرب في باديتهم، ولا سيما عند قريش، وهي: «العتر»، «إساف ونائلة»، «اللات»، «المناة»، «الهبل»، «ذو الخلصة» و«الدوار» وغيرها. كما نتعرف أيضاً الى غيرها في البادية العربية، بعد أن كانت معروفة عند قوم نوح، مثل: «الود»، و«سواع»؛ أو الى غيرها من الأصنام مما كان معروفاً قبل نوح، مثل «يعوق».

ونتعرف كذلك على كل ما يتصل بهذه الأصنام من أفعال وممارسات، كعملية «العتر» التي أشرنا إليها أعلاه، أو عملية «الدوار»، وهي أن ينصبوا الصنم و«يجعلون موضعاً حوله يدورون فيه»؛ أو على المواضع التي يتم فيها «تجميع» هذه الأصنام و«نصبها» و«تزيينها»، وهي «الزون» و«البد» (الذي يضم التصاوير بالإضافة الى الأصنام).

وتُنشىء هذه المعطيات المعجمية فيما بينها علاقات ترسم تواقيت تاريخ ما: قبل نوح وما بعده، وقبل الإسلام وما بعده. وتفيدنا أن الصنم معروف منذ عهود سحيقة، سابقة في التقويم الديني والاعتقادي على «الطوفان» نفسه، ولاحقة عليه. ونلحظ في تعريف «سواع» أقوالاً تفيد أن أهل الجاهلية عرفوا هذا الصنم، بعد أن «غرَّقه الطوفان»، وبعد أن «استثاره إبليس» لهم. وترسم هذه المعطيات خطاً تتابعياً من التاريخ المتصل، كان للبشر فيه، بعد الطوفان، أن يعيدوا عمل ما كانت عليه الأصنام قبل نوح. ولكن كيف كان لهم أن يعيدوا عمل ما غاب شكله واسمه ومادته في الطوفان؟

لعلنا نلقي أسئلة منطقية، أو واقعة خارج هذا التاريخ الاعتقادي. غير أننا وجدنا أن لهذه المرويات (والمعتقدات بالتالي) منطقها، ما يجعلها «سوية» في أقوالها: إبليس هو الذي «استثار» لأهل الجاهلية الصنم الذي أتلفه الطوفان؛ ذلك أننا أمام أحجار للعبادة، ولكن ذات تدبير شيطاني.

قد يكون مفيداً التوقف أمام اللفظ الوارد في «كتاب العين» للإشارة الى عملية الاستعادة هذه، وهو لفظ «استثار»: يعين هذا اللفظ (في صيغتي الفعل: «ثار» و«استثار») في المعجم دلالات عديدة:

«والثَّوْر: مصدر ثار يثور الغبار والقَطا إذا نهضت من موضعها.

وثار الدم في وجهه: تفشى فيه، وظهر. والمَغرب ما لم يسقط ثور الشمس،

والثَّوْر: الحمرة التي بعد سقوط الشمس لأنها تثور، أي: تنتشر.

وثَوَّرْتُ كدورة الماء، فثار، وكذلك: ثَوَّرْتُ الأمرَ.

واسْتَثَرْتَ الصيدَ إذا أثرته، قال:

أثارَ الليثَ في عِرِّيسِ غِيلٍ　　　له الويلاتُ مما يَستثيرُ

أثاره، أي: هَيَّجَهُ».

في هذه الأقوال عدة دلالات: «النهوض»، «الظهور»، «الانتشار» و«التهييج». وهي دلالات شديدة التقارب على وفرتها: فنهوض الغبار لا يعدو كونه ظهوراً وانتشاراً له. وتشير الدلالات في ذلك الى فعل تحريكي لمادة ما، ما يجعلها تغادر مكانها، فتنتشر أو تظهر، الى غير ذلك من الحركات الناتجة عن التحريك هذا. أما «التهييج» فيشير الى دلالة أخرى تبدو مثل استعمال استعاري للفظ القديم: استعمال سمة «التحريك» لا للمواد وحسب، بل للكائنات أيضاً، وهي الحيوان في هذه الحالة. كما لو أن الاختلاف يتأتى من اختلاف المادة التي تقع عليها عملية الإثارة: تحريك الغبار، أو الدم، أو نور الشمس، أو الماء في الحالة الأولى، وتحريك الحيوان في الحالة الثانية. ونحن نلحظ هذا التمايز الدلالي جلياً في صيغتي الفعل: بين صيغة «ثار»، التي تشير الى فعل صادر عن المادة أو حادث فيها، وصيغة «أثار»، (و«استثار») التي تشير الى إحداث الفعل بواسطة فاعل في المادة. نخلص من هذا التتبع الدلالي الأول الى الأمر التالي، وهو أننا نقع في تعريف المعجم على فعل دال على إحداث إبليس فعل التحريك في الصنم المختفي بعد الطوفان. ولكن كيف يتم استعمال هذا الفعل لغير الحيوان؟ أهي دلالة ناشئة أم غير ذلك؟ أهناك صلة بين الحجر المعبود والحيوان؟

قد يكون مفيداً قبل اقتراح تفسيرات دلالية نسقية، والإجابة بالتالي عن هذه الأسئلة وغيرها، أن نقف على السياقات التي تتحقق فيها هذه الدلالات: سياق مادي صرف (ثور الغبار)، سياق إنساني (ظهور الدم في الوجه)، وسياق حيواني (تهييج الحيوان). وإذا كانت دلالة الظهور (بعد كمون أو ركود) هي التي تعين السياقين الأولين، فان دلالة التهييج تبدو غير بعيدة عنها، ذلك أنها مثل تحريك دم الحيوان، أي استحداث الكامن فيه أو الهادئ. لنعد الى تعريف الصنم: كيف يثير (أو يستثير) إبليس الصنم المختفي؟ هل نقع على مشهد غير منظور، بل متخيل؟ هل كان الصنم مختفياً في مكان يصل اليه إبليس وحده فيقوى على إثارته؟

في تعريف المعجم واقعةٌ ما التفتنا اليها بعد، وهي أن الطوفان أغرق الصنم من

دون أن يتلفه فعلياً، بل «دفنه» وحسب، على ما يقول المعجم. هل يعني هذا أن إبليس حرك الصنم من ترابه الراكد وحسب؟ هل كان الصنم مطموراً وحسب؟ كان لنا أن نسلم بهذا التفسير لو أننا لم نقع في المعجم على أقوال ومعطيات معجمية تقودنا الى الوقوف على صلة أكثر تعقيداً بين إبليس والبشر والأصنام: ففي تعريف المعجم للصنم «يعوق» نرى أن الشيطان أتى إلى أحد الأقوام قبل نوح «في صورة إنسان فقال: أمثله لكم في محرابكم حتى تروه كلما صليتم». الشيطان لا يحرك الأصنام من تحت الركام، بل يمثلها، أي يصنعها. لعله يقوم بالعمليتين معاً: استعاد صنماً من الدفن في حالة، وصنع صنماً في حالة ثانية. ولكن لماذا «يثير» الشيطان في هاتين الحالتين؟ ألا يقوى البشر على فعل هذا؟ ولماذا يهيئ الشيطان هذه الأصنام للبشر؟

ما الصلة بين الشيطان والإنسان من خلال الأصنام؟ نكتفي بطرح السؤال الآن، على أن نعود إليه لاحقاً، ذلك أن الإجابة عنه تستدعي معطيات وتحاليل عديدة تقع في مؤدى هذا الفصل. ما نريد قوله، الآن، هو أن الصلة هذه لا تنعقد حول أحجار، بل حول تخيلات ومعتقدات واقعة خارجها وتشير إليها في آن؛ وأن هذه الأحجار قد تكون مدفونة، أو محفوظة في مخيلة أحدهم (الشيطان تحديداً)؛ وأن الشيطان قد يستعيدها أو يمثلها للبشر، ولكن بعد محاورة معهم. ما حقيقة هذا الحوار وما حقيقة هذه الأصنام بالتالي؟

يفيدنا المعجم عن عدد من الأصنام، مما بلغت الخليل أخبارها، إلا أننا نقع في مصادر أخرى على معطيات تعزز معرفتنا هذه. كتاب «الأصنام» للكلبي هو أقوى هذه المصادر[1]، ووجدنا فيه قائمة أوسع وأغنى عنها، هي التالية (حسب الترتيب الأبجدي): إساف ونائلة، الأقيصر، باجر، ذو الخلصة، رضاء، رئام، السجة، سعد، سعير، سواع، ذو الشرى، عائم، العزى، عم أنس، عميانس، ذو الكفين، اللات، مناة، مناف، نسر، نهم، هبل، ود، اليعبوب، يعوق ويغوث.

إن مقارنة سريعة بين قائمة الكلبي وقائمة «كتاب العين» تبين لنا أن جميع الأصنام الواردة في المعجم تجد مكانها في كتاب الكلبي، فيما عدا صنمين، هما: «العتر» و«الدوار». وهما اختلافان سهلا التفسير: فقد شرح لنا الخليل - كما أوضحنا ذلك

---

(1) الكلبي: «كتاب الأصنام»، تحقيق: أحمد زكي، 1924؛ ويمكن العودة إليه في تحقيق جديد قام به الدكتور محمد عبد القادر أحمد والأستاذ أحمد محمد عبيد، 1993، وسنعود أدناه الى تحقيق زكي.

أعلاه - أن الخلاف قام في تفسير «العتر»، بين كونه صنماً أو دلالة على الذبائح المقدمة للصنم. وهذا ما يصح أيضاً في تفسير «الدوار»: فالخليل يجعله في آن تسمية للصنم وللموضع الذي «يدورون فيه» عند تقديم الذبائح.

وقد زاد المحقق الأول للكتاب، أحمد زكي، عدداً من أسماء الأصنام التي لم يذكرها ابن الكلبي، وهي التالية: آزر، الأسحم، الأشهل، أوال، البجة، بعل، البعيم، بلج، الجبهة، جريش، الجلسد، جهار، الدار، الدوار، الربة، ذو الرجل، الزور، الشارق، الشمس، صدا، صمودا، الضمار، ضيزن، العبعب، عوض، العوف، الغبغب، كثرى، الكسعة، المحرق، المدان، مرحب، منهب، الهبا، ذات الودع، يا ليل. وزاد المحققان اللاحقان عليها، وهما الدكتور محمد عبد القادر أحمد والأستاذ أحمد محمد عبيد، معبودات أخرى مروية عن ابن الكلبي وغير واردة في كتابه المحقق. ونكتفي - هنا - بذكر ما لم يرد منها في زيادات أحمد زكي نفسها، وهي الأصنام التالية: أسبذ، الضيزنان، نسر.

وهذه الاختلافات مثل غيرها لا تعدو كونها اختلافات ناشئة عن طريقة جمع أخبار هذه الأصنام: فالخليل أو الكلبي جمعا أخبار الأصنام انطلاقاً من المرويات، مستندين الى الأبيات الشعرية، من دون أية آثار مادية دالة عليها. وهو ما ننتبه اليه فيما لو توقفنا أمام مشاكل تسمية بعض هذه الأصنام: ما «الضيزن» وما «الضيزنان»؟ وما «الدار» و«الدوار»؟ وما «العبعب» و«اليعبوب»؟ أليست تسميات واحدة ولكن محورة، بعد تجميع الرواة لها وتدوينهم المختلف لها بين رواية وأخرى؟

الى هذا، نقع في كتاب الكلبي على معلومات تتصل بـ«البيوت»، أو «الطواغيت»، أي الأمكنة التي تجمع الأصنام فيها، وهي التالية: رضى، قصر سنداد، القليس، الكعبة، كعبة سنداد، كعبة نجران، رئام، بيت العزى. وزاد عليها المحقق الأول للكتاب، البيوت التالية: بس، بيت الربة، الزون، والكعبات.

كانت العودة الى «كتاب الأصنام» للكلبي لازمة، ذلك أنه الأول والمتبقي الوحيد من كتب قديمة وضعت في موضوعه، ومن أهمها «كتاب الأصنام» للجاحظ، الذي يقول فيه: «وعتبتني بكتاب الأصنام، وبذكر اعتلالات الهند لها، وسبب عبادة العرب إياها، وكيف اختلفا في جهة العلة مع اتفاقهما على جملة الديانة، وكيف صار عبَّاد البددة والمتمسكون بعبادة الأوثان المنحوتة، والأصنام المنجورة، أشد الديانين إلفاً لما دانوا به، وشغفاً بما تعبدوا له، وأظهرهم حداً، وأشدهم من خالفهم ضعفاً، وبما دانوا ضناً، وما الفرق بين البد والوثن، وما الفرق بين الوثن والصنم، وما الفرق بين الدمية

والجثة، ولِمَ صوروا في محاربهم وبيوت عباداتهم، صورَ عظمائهم ورجال دعوتهم، ولم تأنقوا في التصوير، وتجودوا في اقامة التركيب»[2]. ومن هذه الكتب أيضاً، ما يذكره ابن النديم في «الفهرست»: «كتاب الأصنام وما كانت العرب والعجم تعبد من دون الله» لابن فضيل الكاتب و«كتاب مذاهب الكلدانيين في الأصنام» لابن وحشية الكلداني[3]. ومن حسن الحظ أن كتاب الكلبي قُرئ عليه سنة 201، قبل وفاته بثلاث سنوات، مما يعني أنه وصل إلينا بشكله النهائي.

الى هذا الكتاب، يمكننا العودة أيضاً الى «أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار» لأبي الوليد محمد بن عبد الله بن أحمد الأزرقي (- 250 هـ.)، لأنه يتضمن أخباراً وافية عن الأنصاب أو عن الصور، لا تختلف في غالبها (فيما خلا تعديلات صياغية طفيفة) عن مرويات الكلبي[4]. كما نجد في «السيرة النبوية» لابن هشام معلومات عن أصنام العرب، وفي «كتاب الحيوان» للجاحظ، وفي «مروج الذهب...» للمسعودي عن أصنام مكة[5].

1 . أ : ضروب الأصنام

توصلنا أعلاه إلى وضع قائمة من الأسماء المعينة في المعجم بوصفها أصناماً، وعلمنا أنها مخصصة للعبادة، وأن بعضها مصنوع من حجر، الى غير ذلك من المعلومات التي تبين لنا، في صورة أولية، وقوعنا على ضرب مخصوص من الأعمال والصنائع والمعتقدات. إلا أن هذا التعرف الأولي لا يكفي، عدا أنه عمومي الطابع. فما يعني الصنم تحديداً؟ ما الفروقات الدلالية (وبالتالي في واقع التجربة الاجتماعية والتاريخية) بينه وبين ألفاظ أخرى مثل «الوثن» و«النصب» و«المثل»؟ بدا لنا في «كتاب العين» أن لفظ «الصنم» اسم نوع يقع تحته صنفان، هما:

- صنم الخلقة، أو «الوثن»، كما نتحقق من ذلك في تعريف «الهيكل» المسيحي،

---

(2) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ : «كتاب الحيوان»، ص 1/ 5 .

(3) ابن النديم : «كتاب الفهرست»، ص 138 و372 .

(4) الأزرقي : «أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار»: وهو ما سنعود اليه أدناه.

(5) ابن هشام : «السيرة النبوية»، ص 1/ 78 - 91؛ والجاحظ : المرجع المذكور أعلاه، ص 5 - 6؛ والمسعودي : «مروج الذهب...»، ص 1 / 534 .

ويمكن الاطلاع أيضاً على دراسة واسعة في مسألة العبادة في الجاهلية للأب اليسوعي هنري لامنس : «الحجارة المؤلهة وعبادتها عند العرب الجاهليين»، مجلة «المشرق»، خمس مقالات، تبدأ الأولى فيها سنة 36، 1938، صص 1 - 17؛ والأخيرة، سنة 38، 1940، صص 16 - 31 .

الذي نتعرف بين موجوداته على صنم مصنوع «على خلقة مريم»؛

- والصنم الحجري، أو «النصب»: يتصل بالعبادة بدوره، إلا أنه حجر منصوب ومعبود، من دون أية إشارة دالة على وجود صورة فيه انطلاقاً من خلقة آدمية أو حيوانية.

هل نعتمد هذين الضربين؟

الكلبي يجد بدوره فروقات بين هذه الألفاظ، إذ يقول: «إذا كان معمولاً من خشب أو ذهب أو من فضة صورة إنسان، فهو صنم؛ وإذا كان من حجارة، فهو وثن» (م. س.، ص 53)؛ أي يميز، هو الآخر، بين الضربين: الصنم، وهو الآدمي الخلقة للعبادة؛ والوثن، وهو الحجر المعبود.

1 . أ . 1 : صنم الخلقة المعبود

انتبهنا أعلاه إلى وجود صنم «على خلقة مريم» في هيكل النصارى، وإلى وجود أصنام أخرى مصنوعة انطلاقاً من هيئات آدمية، مثل صنم «يعوق» الذي «مَثَّلَه» إبليس لأحد الأقوام فـ«تروه كلما صليتم»؛ أو مثل صنم «إساف ونائلة»، وهما في الأصل رجل وامرأة قبل «مسخهما». لكننا لا نقوى على فرز الأصنام الأخرى تبعاً للضروب التي انتهينا الى اقتراحها من دون العودة الى المصادر التي نعوّل عليها في هذا الفصل. فنحن نجد في هذه المصادر عدداً وفيراً من المعلومات التي تعيننا في عملية الفرز هذه، وهي تعين أشكال الأصنام واحداً واحداً في بعض الحالات:

- صنم «الود» : «فقلت لمالك بن حارثة: صِفْ لي وَداً حتى كأني أنظر إليه، قال: كان تمثالَ رجلٍ كأعظم ما يكون من الرجال، قد ذُبِرَ (أي نقش) عليه حلتان، مُتَّزِرٌ بحلة مُرْتَدٍ بأخرى عليه سيفٌ قد تقلده، قد تنكبَ قوساً، وبين يديه حربة فيها لواء، ووفضة (أي: جعبة) فيها نبل» (الكلبي، ص 56)؛

- صنم «هبل» : «وكانت لقريش أصنام في جوف الكعبة، وكان أعظمها عندهم هبل، وكان - فيما بلغني - من عقيق أحمر على صورة الانسان مكسور اليد اليمنى، أدركته قريش كذلك فجعلوا له يداً من ذهب» (الكلبي، ص 27)؛

- صنم «الفلس» : كان له «أنف أحمر في وسط جبلهم الذي يقال له أجأ، أسود كأنه تمثال إنسان»، وقلده ملك غسان، الحارث بن أبي شمر سيفين، «مخذم» و«رسوب»، وما لبث أن أخذ أحدهما الامام علي بن أبي طالب (الكلبي، ص 59 و61).

كما نعرف من مصادر أخرى أن صنم «سواع» كان على صورة امرأة؛ وأن عدداً من الأصنام معمول انطلاقاً من خلقة غير آدمية بل حيوانية: فالصنم «يغوث» كان على صورة أسد، و«نسر» على صورة نسر وغيرها؛ وأنهم «كانوا يسمعون في الجاهلية من أجواف الأوثان همهمة» (الجاحظ، م. س.، ص 6/ 201).

1 . أ . 2 : الصنم الحجري المعبود

كما نقع في هذه المصادر على معلومات متصلة بالأحجار غير «الممثلة»، مثل هذه الأصنام: سعد «كان صخرة طويلة» (الكلبي، ص 16) و«اللات» صخرة «مربعة» (الكلبي، ص 34). إلى هذا يفيدنا الكلبي أن صنم «ذو الخلصة» كان «مروة بيضاء منقوشة، عليها كهيئة التاج» (ص 37). ماذا يعني النقش في هذه الحالة؟ يعني التصوير على الحجر، على ما نرجح بالاستناد الى معنى «النقش» في المعجم. ولكن أية صور؟ أهي صور آدمية أو حيوانية؟ أم هي صور مجردة من أية خلقة، مثل صورة التاج وحسب؟ لعلنا، مع هذا التعريف، أمام صنم متألف من «قطعتين»: الحجر الأبيض المنقوش، وشيء موضوع عليه له هيئة التاج.

المعلومات عن الأصنام متوافرة أحياناً، إلا أنها صعبة التعيين. هل يمكننا أن نتقدم أكثر في هذا السبيل الصعب؟ قد لا يكون ممكناً التعرف المقرب على هذه الأصنام واحداً واحداً، إلا أننا نقوى بالمقابل على معرفة ضروبها وأصنافها. يقول الكلبي في كتابه المذكور: «فمنهم من أخذ بيتاً؛ ومنهم من اتخذ صنماً، ومن لم يقدر عليه ولا على بناء بيت، نصب حجراً أمام الحرم وأمام غيره، مما استحسن، ثم طاف به كطوافه بالبيت، وسموها الأنصاب. فاذا كانت تماثيل دعوها الأصنام والأوثان، وسموا طوافهم الدوار» (ص 33). ويعني هذا أنهم ما اكتفوا بالأصنام المعمولة وفق هيئات معينة، بل استجابت خياراتهم لاعتبارات اجتماعية أيضاً. كما يبدو قول الكلبي مصاغاً وفق ترتيبية معينة ومقصودة، حيث انه يعين ثلاث فئات اجتماعية:

- القادرون على اتخاذ «بيوت» للعبادة تضم أعداداً من الأصنام، كما تعرفنا الى ذلك في تعريفات «الزون» و«البد»؛

- والقادرون على اتخاذ الأصنام، وهي المعمولة من فضة أو ذهب وخلافها من المواد الممتازة، وربما المنقوشة أيضاً، وتعرفنا الى عينات منها في الأصنام التي تسمى باسماء علم مشهورة: مثل «هبل» وكان معمولاً من عقيق أحمر ويده من ذهب، أو «الدوار» الذي كان من ذهب وعيناه ياقوتتان؛

- والقادرون على نصب الحجر أو ما «استحسنوه» من غير الحجر للعبادة، كما شرحه الكلبي: «فكان الرجل، إذا سافر فنزل منزلاً، أخذ أربعة أحجار فنظر الى أحسنها فاتخذه رباً، وجعل ثلاث أثافي لِقِدْره؛ واذا ارتحل تركه، فإذا نزل منزلاً آخر، فعل مثل ذلك» (ص 33).

ترى في هذا التمييز أن الصنم كان مجال تنافس وتمايز في الحساب الاجتماعي: تنافس على ندرة مواد الأصنام ورفعتها وما كانت تستدعيه من معالجات فنية متميزة وحسن في الصور، وهو ما كان يجيب على طلبات في التمايز الاجتماعي.

1 . أ . 3 : التمثال

تحدثنا أعلاه عن ضربين من الأصنام المعمولة للعبادة، ولكن ألا توجد في المعجم معلومات أو إشارات دالة على أصنام (أو على تسميات أخرى من المواد المعمولة انطلاقاً من هيئات إنسانية أو حيوانية أو غيرها) من دون أن تكون مخصصة للعبادة؟ كان لنا أن نكتفي بهذين الضربين لولا وقوعنا في المعجم على تعريف آخر، يفيد عن «التمثال»، وهو «الشيء الممثل المصور على خلقة غيره». هل يشير هذا التعريف الى ضرب ثالث، الى مادة معمولة لتصوير خلقة آدمية، من دون أن تكون موضوع عبادة؟ ان طرح هذا السؤال طبيعي ومنطقي، ذلك أن النصب والأوثان تصنيفات دينية، لا فنية. فليس كل نصب أو وثن تمثالاً أو منحوتة، بدليل أنها كانت تعين أشجاراً مثل «العُزَّى»، أو أحجاراً من دون تسوية أو نحت أو معالجة، وهي المعروفة باسم «الأنصاب».

أشرنا في معرض تعريفنا بالتمثال إلى شيء «مُمَثَّل»، ومصور على خلقة غيره، فما المقصود به؟ ألا يكون شبهاً بالصنم من ناحية الصنع، من دون أن يكون مخصصاً للعبادة من ناحية استعماله الاجتماعي؟ هذا ما انتهينا اليه في المعجم، ولا سيما عند إيراد حكاية صنع صنم «يعوق»: فبعد أن يورد الخليل بداية القصة التي يقترح فيها إبليس صنع بدل عن يعوق المتوفى، فـ«أمثله لكم في محرابكم حتى تروه كلما صليتم»، نتحقق من تعايش القوم مع هذا الشخص الممثل، «ثم تمادى بهم الأمر إلى أن اتخذوا تلك الأمثلة أصناماً يعبدونها من دون الله». ويعني هذا أن الصنم كان «تمثالاً» في البداية، أي قبل أن يتمادوا في تعلقهم به ويجعلوه إلهاً لهم. هل نجد «تماثيل» في مادة المعجم، أو في المصادر؟

يفيدنا البخاري في «صحيحه»: «كنا مع مسروق في دار يسار بن نُمَيْر، فرأى في

صفته تماثيل»، كما ينقل عن عائشة قولها: «قَدِمَ النبي - صلعم - من سفر وعلقت درنوكاً فيه تماثيل فأمرني أن أنزعه فنزعته، وكنتُ أغتسلُ أنا والنبي - صلعم - من إناء واحد»[6]. ما المقصود بهذه التماثيل؟ أهي للعبادة أم للزينة البيتية؟ ما يلفت انتباهنا في هذين الخبرين، هو أن التمثال ورد فيهما دالاً على التصوير، لا على النحت: فالمادة التي تحمل هذه التماثيل هي «صُفَّة» و«درنوك» (بساط)، أي من المواد القماشية التي تقبل التصوير على صفحاتها.

كيف نفسر غياب تماثيل منحوتة لغير العبادة في المعجم والمصادر؟ هل يعود هذا الغياب - حتى لو وُجدت تماثيل لغير العبادة، وفي أعداد قليلة - الى كون المعجم والمصادر الأخرى توقفت أمام الأصنام وخلافها من المواد المعمولة للعبادة من دون غيرها من التماثيل؟ نثير السؤال، الآن، على أن نعود إليه لاحقاً.

1 . ب : الصنعة والصنّاع

عرفنا أعلاه أن بعض الأصنام كان «معمولاً»، مثل «هبل» و«الفلس» وغيرهما، وأن بعضها الآخر لم يكن معمولاً أبداً، بل عبارة عن أحجار مختارة، من دون تسوية أو معالجة. ولكن كيف كانت تتم العملية مع الأصنام المعمولة؟ من كان يقوم بها في هذه الحالة؟ أهم صنّاع مخصوصون بهذا النوع من الأعمال من دون غيرها، أم صناع يعملون في أعمال مختلفة من بينها عملان التماثيل؟ ما كانت تستدعيه هذه الأعمال من معالجات؟

نقع في غير محل من كتاب الكلبي على فعل «نحت» على أنه الفعل المعين لهذا النوع المخصوص من الأعمال والمعالجات: «كان بنو شيث يأتون جسد آدم في المغارة فيعظمونه ويترحمون عليه، فقال رجل من بني قابيل بن آدم: «يا بني قابيل، إن لبني شيث دواراً يدورون حوله ويعظمونه، وليس لكم شيء. فنحت لهم صنماً، وكان أول من عملها»؛ كما قال أيضاً: «فنحت لهم خمسة أصنام على صورهم ونصبها لهم» (ص 50 و51). كما نقع على الفعل عينه في كتاب لاحق عليه، هو «مروج الذهب» للمسعودي: «وبغت جرهم في الحرم وطغت، حتى فسق رجل منهم في الحرم بامرأة، وكان الرجل يدعى باساف والمرأة نائلة، فمسخهما الله عز وجل حجرين، صيرا بعد

(6) البخاري: «الصحيح»، تقديم: أحمد محمد شاكر، دار الجيل، بيروت، مجلد 3، جزء 7، ص 215 وص 216 .

ذلك وثنين وعبدا تقرباً بهما الى الله تعالى. وقيل: بل هما حجران نحتا ومثلا بمن ذكرنا وسميا بأسمائهما» (ص 1/ 368). فما «النحت»؟

يقول المعجم:

«النَّحْتُ نحتُ النجار الخشب، يقال: نَحَتَ يَنْحِتُ، وينحَت لغة.

وجَمَل نَحيت: قد انْتُحِتَتْ مناسِمُه (...).

والنُحاتة: ما انتَحَتَتْ من الشيء من الخشب ونحوه.

وتقول في النكاح: نَحَتَها نَحْتاً».

يعين الفعل معالجة للخشب وغيره من المواد، ما يستدعي طريقة مخصوصة في التعاطي معه وفي تسويته. فنحن نعرف، على سبيل المثال، أن صنم «البعيم» كان مصنوعاً من الخشب؛ كما نعلم أن المواد الأخرى، مثل الذهب والفضة والعاج والحجارة، صعبة النحت، أي أنها تتطلب، نظراً لصلابتها، معالجة حاذقة. ولعل هذه التماثيل بلغت في بعض الأحيان مقادير كبيرة من الحذق فيقوى شاعر مثل عدي بن زيد العبادي على تشبيه النساء الجميلات بدمى الكنائس:

كدمى العاج في المحاريب أو كالـ بيض في الروض زهره مستنير[7]

كما نعرف من كتاب «الأصنام» للكلبي أن التماثيل كانت «معدة»، وأنها كانت معمولة على «شط جدة»: «قال: ايتِ ضَفَّ جُدة تجد فيها أصناماً مُعَدَّة، فأوْرِدْها تهامة ولا تهب ثم ادع العرب الى عبادتها تجب. فأتى شط جدة فاستثارها ثم حملها حتى وردها تهامة، وحضر الحج فدعا العرب الى عبادتها قاطبة» (ص 54). هل نجد في مصادر أخرى ما يفيدنا في هذا السعي؟

نعلم، على سبيل المثال، أن الرسول وقع، يوم الفتح في مكة، على ثلاثماية وستين صنماً، حسب رواية الأزرقي والمقريزي وغيرهما. وقال الأول: «حدثني جدي قال: حدثنا سعيد بن أبي بكر عن علي بن عبد الله بن عباس قال: دخل رسول الله – صلعم – مكة يوم الفتح وان بها ثلاثماية وستين صنماً»، و«حدثني جدي عن سفيان بن عيينة عن ابن أبي نجيح عن مجاهد عن أبي معمر عن عبد الله ابن مسعود قال: دخل رسول الله – صلعم – مكة يوم فتح وحول الكعبة ثلاثماية وستون صنماً» (م. س.، ص 1/ 120 – 121). وقال المقريزي: «وحول الكعبة ثلاثمائة وستون صنماً مرصصة

---

(7) الجاحظ: «البيان والتبيين»، ص 1/ 45.

بالرصاص»[8]. فهل نعرف شيئاً عن هؤلاء الصناع؟

كانت الأصنام عديدة، ويخبرنا جبير في كتاب الأزرقي: «كنت أرى قبل ذلك الأصنام يطاف بها بمكة فيشتريها أهل البدو فيخرجون بها الى بيوتهم وما من رجل من قريش الا وفي بيته صنم» (م. س.، ص 1/ 123)، ونعلم في الصفحة نفسها من الكتاب عن وجود صانع معروف لهذه الأعمال، هو أبو تجارة الذي كان «يعملها (أي التماثيل) في الجاهلية ويبيعها». إلا أن هذه الأخبار نادرة، حتى لا نقول معدومة في المصادر التي عدنا إليها.

ذكر الهمداني في كتابه «الاكليل» حديثاً عن مغارة متقادمة وعادية وأن فيها تمثالين عظيمين «قد مسخهما الله جل ذكره حجرين، وهما في صورة قينتين، ففي حِجْرِ إحداهما عرطبة - أي طنبورة - قد مسخت، وفي يد الشمال مزمار ممسوخ»[9]. وهو وصف يعين فعل «النحت» على أنه فعل «مسخ» (كما سنرى ذلك لاحقاً في التسمية بعد النزول القرآني)، إلا أنه يفيدنا عن وجود قينتين مصورتين. وهو ما نتأكد منه أيضاً في تماثيل الجواري النائحات على قبر حاتم الطائي، التي ورد خبرها في «مروج الذهب»، منقولة عن منصور الطائي. وكان الباحث المصري أحمد تيمور قد وجد في أحد أبيات النابغة الذبياني دليلاً على وجود هذه التماثيل: «ومما يدل على أنهم كانوا يقيمون بعض التماثيل على قواعد مرفوعة، أي على نحو ما تقام عليه اليوم، قول النابغة الذبياني في المتجردة امرأة النعمان:

قامت تراءى بين سِجْفَي كِلَّةٍ كالشمس يوم طلوعها بالأسعد
أو دُرَّةٍ صدفية غواصها بَهِجٌ متى يَرضها يهلُ ويسجد

قال شارحه الوزير أبو بكر البطليوسي «يقول هذه المرأة مثل دمية بنى لها بنيان مرتفع، وحملت فيه فهو أصون لها، وأحفظ لجسمها»[10].

إذا كانت الشواهد الشعرية أو المرويات قليلة، فان الكشوفات الأثرية التي أجراها عدد من المستشرقين في العقود الأولى من هذا القرن، في الجزيرة العربية، ولا سيما

---

(8) المقريزي تقي الدين أحمد بن علي: «إمتاع الأسماع بما للرسول من الأنباء والأموال والحفدة والمتاع»، ص 1/ 383.

(9) الهمداني: «الاكليل»، تحقيق: الأب ماري انستاس الكرملي، بغداد، 1931، ص 8/ 160 - 165.

(10) احمد تيمور: «التصوير عند العرب»، ص 51.

في القسم الجنوبي منها، ثم الدراسات الحفرية التي قامت بها بعثة سعودية تحت اشراف الدكتور عبد الرحمن الطيب الأنصاري في السبعينيات من هذا القرن في قرية «الفاو»[11] ساعدتنا في معرفة ما كانت عليه صناعة التماثيل وغيرها، وإن في صورة مقتضبة، في الجزيرة العربية قبل الإسلام. وكان الباحث جواد علي توقف في تاريخه «المفصل» أمام إنتاج «الفنون الجميلة»، كما يسميها، في الجزيرة العربية، مستنداً الى الكشوفات الآثارية الأولى للمستشرقين، مستنتجاً أن بعضها «يمثل فناً عربياً جنوبياً أصيلاً، فلا يشبه المنحوتات اليونانية أو الرومانية، أو المصرية، أو الايرانية، أو غيرها»[12].

ونقع في هذه التماثيل على ضروب مختلفة، يعود بعضها الى القرن الأول والثاني قبل المسيح أو الى القرن الثالث أو الرابع بعد المسيح، أي إلى فترة تاريخية واسعة، عرفت فيها الجزيرة العربية عهوداً رومانية في الحكم، واتصالات وثيقة ببلدان أخرى مثل الجزر اليونانية أو مصر أو بلاد فارس وغيرها. وهذه التماثيل صغيرة الحجم غالباً، لا تناسب الحجم الطبيعي للإنسان. وقد لا يعود هذا الأمر الى أمر اعتقادي أو صناعي، بل الى ما تبقى منها، على ما يؤكد علي: «ويظهر أن اعتبار كثير من الناس للتماثيل أصناماً قد أدى بهم الى إتلافها والقضاء عليها. وهناك أمثلة عديدة تؤيد هذا الرأي ذكرها القدامى والمحدثون (. . .). وتوجد اليوم قطع تماثيل يظهر أنها من تماثيل حطمها الإنسان بيده وهشمها بنفسه، إما للقضاء على معالم الوثنية المتجسمة في نظره في هذا التمثال، وإما للاستفادة من أحجاره في أغراض البناء أو أغراض أخرى تفيدها. ومن بينها رؤوس تماثيل أو أقدام تمثال، أو جسم تمثال بلا رأس ولا رجل» (م. ن.، ص 68 - 69).

بقيت لنا منها، إذن، تماثيل صغيرة الحجم، منها ثلاثة كاملة لملوك من مملكة «أوسان»، يبلغ ارتفاع أحدها 89 سنتمتراً؛ وهي منحوتة من المرمر، وجعل لها صانعها قواعد تستقر عليها، ودوّن عليها أسماء أصحابها. كما نجد بين هذه المتبقيات من النحت السابق على الإسلام تماثيل صغيرة لرجال ونساء وأطفال، بعضها من معدن أو من حجر. فاذا وضعنا جانباً المنحوتات التي كانت تمثل صوراً من الأساطير الدينية، فاننا نجد تماثيل تناسب مظاهر الحياة المختلفة، من تمثيل الملوك والأسياد والأطفال

---

(11) د. عبد الرحمن الطيب الأنصاري: «قرية الفاو صورة للحضارة العربية قبل الإسلام في المملكة العربية السعودية»، جامعة الرياض، 1982.

(12) جواد علي: «التاريخ المفصل. . .»، الفصل التاسع عشر بعد المائة، صص 66 - 88.

والراقصات والفرسان الى تمثيل رؤوس الموتى فوق شواهد القبور أو الى تمثيل الحيوانات (بقرة، أسود، خيل، جمل، ثيران . . .).

هذا، وجرى العثور في السبعينيات من هذا القرن على مكتشفات هامة في «قرية» الفاو (التي تبعد حوالى 700 كلم الى الجنوب الغربي من مدينة الرياض)، التي تقع على الطريق التجاري الذي يربط بين جنوبي الجزيرة العربية وشمالها وشمالها الشرقي. وتعود هذه المكتشفات الى «قرية»، التي شغرت دور عاصمة لدولة «كندة» لمدة تربو على خمسة قرون، وتقدم هذه المكتشفات تنوعاً غنياً من اللقى الآثرية، ومنها التماثيل (م. س.، ص 83 - 106). وهي مصنوعة من مواد مختلفة، مثل المعدن والحجر الرملي والجيري والمرمر والطين والخزف، وتتوزع في أربعة أنواع، عند الدكتور الأنصاري: التماثيل المعدنية (ومنها الآدمية والحيوانية)، والتماثيل الحجرية (ومنها الآدمية والحيوانية)، والتماثيل الطينية (ولا سيما دمى الأطفال)، والتماثيل الخزفية (ومنها الوجوه الآدمية). فما يمكننا القول عن هذه التماثيل؟

متنوعة في موادها، كما في معالجاتها وموضوعاتها، وتشمل في ذلك جوانب مختلفة من الحياة، بين التمثال الخاشع للصلاة ودمى الألعاب وغيرها، ما يدل على حضور صنعة التمثيل (أو النحت) في غير نطاق من الحياة الاجتماعية. إلا أنها تماثيل مختلفة أيضاً في معالجاتها لدرجة يصعب معها فهم أسباب هذا الاختلاف: هل يعود الى طول الفترة الزمنية التي تعود إليها هذه الأعمال التي كانت مطمورة منذ قرون بعيدة، حيث انه لم يعثر على أي أثر إسلامي في لقاها الأثرية؟ أم يعود الاختلاف الى كون بعض الأعمال منتجة محلياً وبعضها الآخر مستجلباً من بلدان أخرى؟ الى هذا فإن بعض هذه الأعمال متقن الصنع، ويشير الى قربى بينة مع صنعة التماثيل الاغريقية؛ أما البعض الآخر فيشبه العديد من التماثيل العربية الجنوبية التي تناولناها أعلاه، ويشتمل على كتابات عديدة بالخط المسند العربي الجنوبي.

1 . ج : التماثيل في العهود الإسلامية

يفيدنا الخليل في معرض تعريفه بالصنم «هبل» أن أبا سفيان قال يوم أُحُد: «اعْلُ هبل، فقال رسول الله - صلعم -: الله أعلى وأجل»؛ أي يذكر شيئاً وحسب مما دارت عليه الخلافات في مطالع الدعوة الإسلامية بين الأصنام وتعدد الآلهة، من جهة والمسلمين في إيمانهم برب «واحد» غير «ممثل» ولا «مصور»، من جهة ثانية. لكن الخليل لا يخبرنا، بالمقابل، عن الحملة التي قام بها الرسول في مكة لتكسير هذه

الأصنام أو حرقها؛ وهي حملة نجد أخبارها في غير كتاب من المصادر: يفيد المقريزي في كتاب «إمتاع الأسماع»: «وأمر بهبل فكُسِّرَ وهو واقفٌ عليه، فقال الزبير بن العوام لأبي سفيان بن حرب: يا أبا سفيان! قد كُسِرَ هبل! أما إنك قد كنت منه يوم أُحُد في غرور، حين تزعم أنه قد أنعم! فقال: دعْ هذا عنك يا ابن العوام، فقد أرى لو كان مع إله محمد غيرُه لكان غير ما كان» (م. س.، ص 1/ 383 - 384). ونقع في كتاب «الروض الأنف» للسهيلي على معلومات منقولة عن ابن هشام، متصلة بتكسير الرسول للأصنام يوم الفتح[13]. وهو ما نجده أيضاً في عدد واسع من المصادر، إلا أنها لا تفيدنا الكثير أو الجديد عما قلناه أعلاه عن الأصنام، فيما عدا إشارة هامة، تتحدث عن «تكسير» الأصنام أو عن «حرقها»، ما يفيد أنها كانت مصنوعة من الحجر والمعادن والخشب. فلماذا التكسير والحرق؟

نثير السؤال وحسب، على أن نعود إليه في القسم الأخير من الفصل، عند الحديث عن تحريم التصوير العبادي. ذلك أنّ الممارستين هاتين، التمثيل والتصوير، مختلفتان في الصنع وفي الحساب الاجتماعي والاعتقادي، لكنهما عرفتا في التفسيرات الإسلامية، في «كتاب العين» وعدد من المصادر، معالجة تفسيرية واحدة تتحدر من معين اعتقادي واحد. هل يعني هذا أن المجتمعات الإسلامية لم تعرف في عهدها الأول، أو في العصر الأموي، التماثيل أبداً؟

لم يكن طرح هذا السؤال ممكناً في أواسط القرن الماضي، ولا سيما في الدراسات الاستشراقية في أوروبا، ذلك أنها كانت تنطلق من موقف مفاده أن «الإسلام» حَرَّم في عقيدته وممارسته تصوير الخلقة الآدمية وتمثيلها. غير أن هذا الموقف ما لبث أن تداعى مع اكتشاف المستشرقين فن تزويق الكتب (أو فن «المنمنمة» كما أطلق بشر فارس التسمية عليه في خمسينيات هذا القرن)، أو الصور والتماثيل في عدد من الاكتشافات الأثرية، ولا سيما في القصور الأموية. لكن المشكلة لم تحل تماماً، إذ دار الجدل هذه المرة، ما إذا كانت هذه الصور والتماثيل «إسلامية» أم «موجودة» في القصور الأموية وحسب، وما إذا كانت معمولة من قبل صناع «مسلمين» أم من صناع «مسيحيين» عرب؟ نشير الى المشكلة، من دون أن نؤرخها، أو أن نتبين أسبابها، في صورة وافية وموثقة، ونكتفي بالإشارة الى التضارب الذي أصاب ورافق هذه المكتشفات، ومنها التماثيل.

---

(13) السهيلي: «الروض الأنف»، مطبعة الجمالية، القاهرة، 1914، صص 2/ 274 - 277.

من هذه التماثيل المتنازع عليها، الأعمال التي تم اكتشافها في قصر «المشتى». فقد جرت جدالات واسعة حول نسبة هذا القصر، بين قائل انه يعود الى ما قبل القرن الرابع، مثل ما دافع عن ذلك الباحث النمسوي جوزف سترزيكوسكي في كتابه «الفن المسيحي القديم في سوريا»[14]، وقائل انه يرقى الى العهد الأموي، وهو ما يقوله الأب رينه موترد اليسوعي: «فان هذه الحفريات (التي قام بها شلومبرجه في 1936، في قصر الحير الغربي) تضطرنا الى ان نعيد قصر المشتى الى الفن الأموي. وذلك ان التماثيل العارية التي ذكرها الأستاذ سترزيكوسكي في قصر بادية موآب ليست أقرب الى تماثيل الآلهة، ومظاهر العبادة التي استنتجها، من تماثيل الراقصات والمغنيات الخفيفات الثياب احياناً، التي كشف عنها الأستاذ شلومبرجر في قصر هشام ببادية تدمر» (م. ن.، ص 106).

ففي هذه السنوات وقبلها جرى العثور على عدد واسع من القصور الأموية، وفيها عدد واسع من التماثيل: وُجد في خرائب «المشتى» قطع من تماثيل عارية بين ذكور وأناث، وفي قصر الحير أيضاً. هكذا يصف الأستاذ جعفر الحسني، مدير دار الآثار في سوريا، في إحدى مقالاته عدداً من المكتشفات، ومنها: «تمثال امرأتين كانتا فوق مدخل القصر أحدهما جالسة والثانية مستلقية على ظهرها تشبه صنعتها التماثيل التدمرية المعروفة وكأنهما نقلتا عن صورة الجاريتين اللتين مر بهما أوس بن ثعلبة التيمي فاستحسنهما وأنشد فيهما:

فتأتي أهل تدمر خبراني	ألما تسأما طول القيام
قيامكما على غير الحشايا	على جبل أصم من الرخام

وفيهما قال أيضاً ابو دلف:

ما صورتان بتدمر قد راعتا	أهل الحجى وجماعة العشاق
غبرا على طول الزمان ومره	لم يسأما من أُلفة وعناق[15]

هذا ما يمكن أن نقوله عن عدد من التماثيل الموجودة في القصور الأموية[16]،

---

(14) راجع دراسة الآب رينه موترد اليسوعي عنه، في مجلة «المشرق»، المجلد 35، صص 97 - 106.

(15) جعفر الحسني : مجلة «المجمع العلمي العربي»، دمشق، الجزء الثامن، آب سنة 1941، ص 339.

(16) وهو ما يمكن أن نعود اليه في صورة تفصيلية في عدد من الكتب الفنية المعروفة، سواء في العربية أو في اللغات الأجنبية، القديمة منها أو الجديدة . لا يسعنا في هذا المجال سوى الاشارة =

ولكن هل توجد تماثيل في البيوت العادية؟

تتيح لنا الإجابةَ عن هذا السؤال كشوفاتٌ أثرية أجرتها بعثة سعودية، برئاسة الدكتور سعد بن عبد العزيز الراشد، منذ العام 1979، في مدينة «الربذة» (التي تقع على مسافة 200 كلم من المدينة المنورة)، على خط الحجاج القديم الواصل بين الكوفة ومكة[17]. بين مكتشفات هذه المدينة، التي تعود في غالبها الى العهود الإسلامية المبكرة، نقع على هذين التمثالين: تمثال من العظم، له هيئة وجه إنساني مخطط ونافر، في قسمه الأعلى؛ والثاني تمثال حيوان يشبه الأسد وتظهر على بدنه بعض الزخارف (م. ن.، ص 83 و96). هل نستطيع القول ان هذين التمثالين كانا مخصوصين بالبيوت، بل ربما بألعاب الأطفال، إذا انتبهنا الى شكليهما الصغيرين؟ هذا ما نميل إليه، إذ انه يصعب علينا تصور وجود هذا الأسد الصغير الحجم لغير أغراض الزينة الداخلية أو اللعب. وهذا ما يمكن أن نقوله أيضاً عن التمثال الآخر. هل يمكن الحديث عن تماثيل في البيوت أو خارجها في العصور الإسلامية المبكرة، أو عن ضروب منها؟

1 . ج . 1 : التماثيل «الثابتة» و«المتحركة»

توقف الباحث المصري أحمد تيمور في كتابه «التصوير عند العرب» أمام التماثيل وجعلها «فرعاً» من فروع التصوير. وإذ سلك في كتابه منهج المصنفين القدامى في التأريخ، أي الاعتماد على الشواهد الشعرية والمروية دليلاً على التاريخ نفسه، فإنه لم يتأخر في منهج التصنيف والترتيب عن اعتماد منهج جديد تماماً، يقوم على التمييز بين التماثيل «الثابتة» و«المتحركة». فما «الثابتة» منها؟

وجدنا في تعريفات «كتاب العين» أقوالاً تفيد عن وجود ما يسميه تيمور بالتماثيل «الثابتة»، ومنها القول التالي: «الدوار: صنم كانت العرب تنصبه، يجعلون موضعاً حوله يدورون فيه». ذلك أن نصب الأصنام يتطلب من دون شك، من الناحية العملية، تثبيتها

= الى كتاب جديد بعنوان «القصور الأموية في سوريا» بالفرنسية (صادر عن دار فلاماريون و«معهد العالم العربي»، في باريس، في العام 1990)، ويسلط ضوءاً تاريخياً جديداً على هذه القصور ومحتوياتها من التماثيل وغيرها، مرفقاً بالكشوفات والمعارف الجديدة في هذا النطاق.

Ouvrage collectif : Syrie : mémoire et civilisation, Flammarion, Institut du monde arabe, Paris, 1990.

(17) د. سعد بن عبد العزيز الراشد : «الرَبذة : صورة للحضارة الإسلامية المبكرة في المملكة العربية السعودية»، جامعة الملك سعود، الرياض، 1984 .

في صورة محكمة على الأرض. وهذا ما يمكن أن يصيب التماثيل المعمولة من مواد صلبة، مثل الأصنام «المرصصة بالرصاص» في مكة، التي تعرفنا إليها أعلاه. وماذا عن التماثيل «المتحركة»؟

لا يريد أحمد تيمور منها الإشارة أبداً الى لجوء عدد من الجاهليين الى نقل أحجار عباداتهم تبعاً لتنقلاتهم، بل الى تصور جديد للتمثال نفسه، لا يعين الأعمال «المنحوتة» وحسب، بل غيرها أيضاً مما يعمل من مواد أخرى، صلبة أو هشة، والتي يحتاج عملانها الى نقش أو نحت أو معالجة حفرية، والى طرق في الترتيب والإعداد. وهي عنده الضروب التالية: «التماثيل المتحركة والمصوتة بأنواع الحيل»، و«اللعب وتماثيل الصبيان»، وتماثيل خيل مسرجة (المعروفة بـ«الكرج»)، و«تماثيل الحلوى»، و«تماثيل الزهر»، و«تماثيل الحقول وما ماثلها». التصور مبتكر من دون شك ويناسب بعض ممارسات الفن الحديث في الفترة الحالية، مع التجارب التشكيلية «المتحركة»، ولكن هل يناسب تاريخياً وصناعياً صنعة التماثيل في الفترة التاريخية المدروسة؟

السؤال جدير بالطرح، ذلك أننا نخشى الانسياق الى تصنيفات محكومة بما انتهت إليه تصنيفات الفنون في زماننا، لا في زمن الخليل: فها هو الدكتور زكي محمد حسن يجد ضرورة في تقديمه لكتاب تيمور للقول: «نهج المؤلف في هذا الكتاب منهجاً يخالف ما يسير عليه علماء الفنون والآثار في العصر الحاضر؛ فليس التصوير عنده نقوشاً ورسوماً على الجدران وفي الكتب والألواح وما إليها فحسب، بل نراه يعرض في كتابه – فوق ذلك كله – للرسوم الزخرفية الآدمية والحيوانية على الثياب والستور والخيام والآنية والأثاث والسلاح والنقود والبنود والشارات» (م. س.، صفحة التصدير). وهو ما فعله تيمور في تصنيف التماثيل أيضاً: هل نتبع سبيله في التصنيف، أم نسلك السبيل المقترح من قبل «علماء الفنون والآثار في العصر الحاضر»، حسب عبارة حسن؟ هل نقول ان مقترحات «علماء الفنون والآثار» ناشئة ومستحدثة، ولا تناسب تاريخياً أعمال التماثيل في العهود الإسلامية الأولى؟ وهل نقول، والحالة هذه، ان مقترح تيمور أنسب، طالما أنه ينطلق من «ثبت» الصورة والتمثال في المصادر العربية؟

نستبعد سلفاً المقترح الأول، ذلك أن أحد أغراض هذه الدراسة هو التعرف على ما كان عليه تصنيف الفنون في العهود الإسلامية التي ندرسها، وليس فرض تصنيف نقدي وجمالي خارجي عليها ومتبلور معرفياً في عهود أخرى ووفق مقتضيات وحسابات فنية وجمالية أخرى. وماذا عن مقترح تيمور؟ هو «ثبت» فعلاً لوجودات التمثال (والصورة) المصنوعة، ولكن أشبه بمن يقوم بجردة إحصائية، وإن معللة، لهذه الصور

والرسوم والتماثيل والزخارف، الآدمية والحيوانية والمجردة وخلافها، ولكن من دون التحقق مما كانت عليه هذه الصناعات، وتصنيفاتها بالتالي، في التاريخ، سواء في النتاجات المادية أو في حسابات الاعتبار الاجتماعي والفني والجمالي.

نتحفظ على هذين المسلكين، ذلك أننا نحاول في هذه الدراسة التوصل الى «تاريخية» الألفاظ والدلالات المعينة لما كانت تعنيه تصورات «الجمال» وممارساته في العربية كما دونها وثبتها الخليل في «كتاب العين» في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة، ولا نحاول بلورة أفضل تصنيف ممكن لهذه الفنون انطلاقاً من مدركاتنا الحالية. سنعود، إذن، في فصل لاحق الى تصنيف الفنون، وما تحتمله من محددات معرفية وجمالية، ونكتفي في اللحظة الراهنة من تطور دراستنا بتناول الشق التاريخي وحسب من هذه المسألة: إذا كان مقترح علماء الآثار والفنون يستبعد سلفاً عدداً من المنتجات من ميدان البحث انطلاقاً من مقاييس فنية وجمالية موضوعة، فان مقترح تيمور لا يستبعدها أبداً، وهو ما يعنينا في البحث حالياً: التعرف على الأعمال الفنية في الفترة التاريخية المدروسة.

لهذه الأسباب بدا لنا مفيداً الانطلاق مما صنفه أحمد تيمور في التمثيل (وفي التصوير في القسم التالي من هذا الفصل) كما ورد، على أن نتأكد فقط في مدى هذا الفصل من وجود هذه الأصناف التي يعرضها في الفترة التاريخية المدروسة، معلقين الإجابة حتى القسم الأخير من الدراسة عن السؤال التالي: هل تنطبق هذه الأصناف أم لا مع تصنيف الفنون، انطلاقاً من «كتاب العين» والمصادر الأخرى؟

يعرض تيمور لـ«التماثيل المتحركة والمصوتة بأنواع الحيل» (م. ن، ص 71 - 81)، ويذكر منها تماثيل الساعة المائية التي أهداها هارون الرشيد الى الملك شرلمان، وكانت تقسم الوقت الى اثنتي عشرة ساعة، ولها كرات صغيرة من الصفر، كلما انتهت ساعة سقط منها بعدد تلك الساعة على صنج قد وضع تحتها فيرنّ. وذكر بعضهم أنه كان فيها فرسان بعدد تلك الكرات، يخرجون من اثنتي عشرة كوة، وأنها لما وصلت الى فرنسا، أكبر الفرنسيون أمرها[18]. ومن هذا النوع أيضاً تماثيل الساعة التي كانت تدق بباب الساعات من الجامع الأموي، وذكرها النعيمي في «تنبيه الطالب والدارس»، فقال: «عليها عصافير من نحاس، ووجه حية من نحاس، وغراب؛ فإذا تمت الساعة

---

(18) لمزيد من الاطلاع على هذه الساعة الفريدة يمكن العودة الى مجلة «الضياء»، 1/619: ورد في كتاب «التصوير عند العرب»، ص 75 .

خرجت الحية وصفرت العصافير وصاح الغراب، وسقطت حصاة»[19]. ومن هذه الأمثلة أيضاً ما ورد منها في كتب «الحيل»، مثل «كتاب الحيل» لبني موسى بن شاكر، و«كتاب عمل الساعات» لرضوان بن محمد الخراساني، و«كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل» لأبي العز بن اسماعيل بن الرزاز الجزري وغيرها. ولقد وردت في عدد من الكتب أخبار عن هذه المصنوعات، ولا سيما المعروفة باسم «الكرج». يقول ابن خلدون: «واتخذت آلات الرقص (في عهد إبراهيم بن المهدي العباسي) في الملبس والقضبان والأشعار التي يترنم عليه وجُعلَ صنفاً وحده واتخذت آلات أخرى للرقص تسمى بالكرج وهي تماثيل خيل مسرجة من الخشب معلقة بأطراف أقبية يلبسها النسوان ويحاكين بها امتطاء الخيل فيكرون ويفرون ويثاقفون وأمثال ذلك من اللعب المعد للولائم والأعراس وأيام الأعياد ومجالس الفراغ واللهو»[20]. وورد في «الروض الأُنُف»: «وربما لعب بعضهم بالكرج. وفي مراسيل ابي داود ان عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - رأى لاعباً يلعب بالكرج، فقال: لولا أني رأيت هذا يلعب به على عهد النبي - صلعم - لنفيته من المدينة» (م. س.، ص 2/ 304).

ويصنف أحمد تيمور «اللعب وتماثيل الصبيان» (م. س.، ص 82 - 85) في ضروب هذه الصناعة، ويجد في عدد من الأبيات الشعرية والأحداث المروية ما يؤكد وجودها المادي . قال امرؤ القيس:

عـهـدتـنـي نـاشـئـاً ذا عـزة ... رَجِلَ الـجـمـة ذا بـطـن أَقَـبْ
أتـبـع الـولـدان أرخـى مِـئـزري ... ابـن عـشـر ذا قُـرَيْـط مـن ذهـبْ
وهـي إذ ذاك عـلـيـهـا مـئـزر ... ولـهـا بـيـت جـوارٍ مـن لُـعَـبْ

وهي أبيات شعرية تؤكد ما سبق أن قلناه عن الألعاب المصنوعة من تماثيل، وهو ما نجده في أحد تعريفات «القاموس»: «البنات: التماثيل الصغار يلعب بها». كما جاء في «ربيع الأبرار» للزمخشري في حديث عائشة أنها قالت: «قدم رسول الله - صلعم - من غزوة تبوك وفي سهوتي ستر، فهبت ريح، فكشفت ناحية الستر عن بنات لي فقال: ما هذا؟ قلت: بناتي. ورأى بينهن فرساً له جناحان، فقال: ما هذا أرى وسطهن؟ قلت: فرس. قال: وما هذا الذي عليه؟ قلت: جناحان. قال: فرس له جناحان!؟

(19) ورد في كتاب «التصوير عند العرب»، ص 75 - 76 .
(20) ابن خلدون : «المقدمة»، ص 428 .

قلت: أما سمعت أن لسليمان خيلاً لها أجنحة؟ فضحك حتى بدت نواجذه»[21].

ويتحدث أحمد تيمور عن صنف ثالث، هو تماثيل الحلوى: «كان من عادة الفاطميين في مصر الإكثار من عمل هذه التماثيل في أسمطة المواسم والأعياد، واتخاذها على أشكال شتى» (م. س.، ص 86). نضع هذا الصنف جانباً، ذلك أننا لم نجد في ما أورده تيمور، ولا في المصادر التي عدنا إليها، ما يفيد عن شيوع هذه الطريقة الترتيبية للحلوى، بخلاف أعمال الصنفين المذكورين أعلاه، في الفترة التاريخية المدروسة. هذا ما يمكن أن نقوله أيضاً عن «تماثيل الزهر»، فهي عنده «نوع أندلسي مستطرف لم يرو لنا التاريخ فيه غير خبر واحد عن المنصور بن أبي عامر» (م. ن.، ص 90). كما يذكر أيضاً نوعاً يجد صعوبة في إيراده في باب التماثيل، وهو «تماثيل الحقول وما ماثلها»، ويشير فيه الى ما كانوا يقيمونه في المزارع على هيئة الرجل لتفزيع الطير والوحش ويسمونه بـ«اللعين»، «ولا ريب في أن هذه الشخوص لم تكن بالغة من الإتقان ما تطلبه صناعة التماثيل حتى يصح عدها منها وإلحاقها بها» (م. ن.، ص 94). ويمكننا أن نعود الى كتب أخرى مفيدة في المصنوعات «الترتيبية»[21].

2: الصورة المنقشة

انطلقنا في هذا الفصل من تعريف «الدمية»، على أنه «الاسم الجامع» أو قطب المعاني، ورأينا أنه يتفرع في جدولين: «الصنم» و«الصورة المنقشة». فما المقصود بهذه الأخيرة؟ وما التصوير، بداية؟

يفيدنا المعجم في مادة «صور» عن وجود عدة ألفاظ مشتقة، هي: «الصَّوَر» وتعني «الميل» في العنق والوجه ونحوه؛ و«الصُّورة» و«الصُّوَر» – أي مرادنا –، ولكن من دون أن يعرِّفها، لكنه يقرن هذا التعريف ببيت شعري للأعشى، هو التالي:

وما أَيْبُلي على هَيكلٍ ... بناهُ وصَلَّبَ وصارا

بمعنى صَوَّر، وهي لغة».

البيت معروف، يرد في ديوان الأعشى، كما في «لسان العرب»، ويشير الى بيت

---

(21) ورد في كتاب «التصوير عند العرب»، ص 82 .
ويمكننا العودة أيضاً الى كتاب الوشاء عن «الظرفاء» (دار صادر، تحقيق: كرم البستاني، د. ت.) لنتبين فيه فنوناً مختلفة من المصنوعات «الترتيبية» هذه؛ أو الى مقالة حبيب زيات: «الفواكه المكتوبة او المصورة في الشرق»، مجلة «المشرق»، سنة 36، صص 63 - 65، وغيرها.

العبادة المسيحية أو اليهودية، على ما يعين «الهيكل» في عدد من تعريفات المعجم، كما في شعر الجاهليين. ويشير تحديداً في هذا البيت الى بيت العبادة المسيحية لاعتبارين: الأول هو أنه يتحدث عن «التصليب»، أي عن وضع الصليب في هذا المعبد، وعن «التصوير» فيه، وهو ما كان ممنوعاً في بيوت العبادة اليهودية ومرغوباً في بيوت العبادة المسيحية، وفقاً لما هو معروف عن طقوس هاتين الديانتين. ويفيدنا هذا البيت أيضاً عن عملية بناء الهيكل بوصفها مرتبطة بوضع الصليب والتصوير في آن. الصورة مرتبطة مادياً بعملية البناء في هذا السياق التعريفي: أهذه هي «الصورة المنقشة»؟

نتعرف في مادة «نقش» على حرفة قائمة بحد ذاتها، هي «النقاشة»، أي «حرفة النقاش». فما النقش؟ هو «نتفُك شيئاً بالمنقاش بعد شيء»، ما يعين معالجة في مادة صلبة بواسطة أداة بعينها، هي «المنقاش»، كما أن النتف يتطلب وقتاً وحذاقة من دون شك، وإلا فان العملية لا تقتضي القيام بها «شيئاً بعد شيء». وهو ما نراه في صورة أجلى في تعيين المعجم لإحدى عمليات النقش هذه: «والانتقاش: أن تنتقش على فصك، أي تأمر به»، فهذا التعيين يشير الى وقوع عملية النقش على مادة صلبة، هي نقش الفصوص للخواتم. هل يعني هذا العرض أننا أمام ضرب معين من الصور، هو «الصورة المنقشة» التي تحدث عنها المعجم في تعريف «الدمية»؟

2 . أ : ضروب الصور

وجدنا في غير مادة معجمية ما يشير الى «التصوير» مثل «زينة التصوير»، أو الحديث عن «صور النخل والدمى»، أو غيرها من الصور على السيوف والثياب (التي سنتطرق إليها في الفصل الموسوم بـ«الشارة»).

نتحقق، إذن، وانطلاقاً من «كتاب العين»، من وجود أربعة ضروب من الصور: الصور على الحيطان، والصور على الثياب، والصور على السيوف، والصور على الفصوص ربما، وهو ما نتأكد منه في عدد من المصادر. فلقد وردت في «صحيح البخاري» أخبار عديدة تشير الى صور معروفة في السنوات الهجرية الأولى: «كنا مع مسروق في دار يسار بن نُمَيْر، فرأى في صفته تماثيل»؛ و«دخلتُ (أبو زرعة) مع أبي هريرة داراً بالمدينة، فرأى أعلاها مصوراً يصور»؛ وقالت عائشة «قَدِمَ النبي – صلعم – من سفر وعلقت درنوكاً فيه تماثيل فأمرني أن أنزعه فنزعته، وكنتُ أغتسلُ أنا والنبي – صلعم – من إناء واحد»؛ وأنها «اشترت نمرقة فيها تصاوير». ونتعرف في هذه الأخبار الى أنه كان على باب بيت زيد بن خالد «ستر فيه صورة»؛ وأنه «كان قرام لعائشة سترت

به جانب بيتها، فقال لها النبي - صلعم - أميطي عني، فانه لا تزال تصاويره تَعرِضُ لي في صلاتي» (م. س.، ص 215 و 216) وغيرها.

نتبين في هذه الأخبار ضروباً من التصوير على الحيطان والبسط والستور والخيام[22]. وهو ما نقع عليه فيما لو راجعنا أيضاً عدداً من أبيات الشعر الجاهلي، التي تعين «التمثال» (والتماثيل) بوصفه صوراً، لا منحوتات. فها هو الشاعر عبدة بن الطبيب يصف مناظر الحانة ونقوشها وصورها:

حتى اتَّكأنا على فُرُشٍ يُزيِّنُها ... من جَيِّدِ الرَّقمِ أزواجٌ تَهاويلُ

فيها الدجاجُ وفيها الأُسدُ مُخْدِرَةً ... من كل شيءٍ يُرى فيها تماثيلُ

في كعبةٍ شادَها بانٍ وزَيَّنَها ... فيها ذُبالٌ يُضيءُ الليلَ مفتولُ[23].

بادر أحمد تيمور، كما في ضروب التماثيل التي أشرنا إليها أعلاه، في كتابه المذكور، الى تصنيف ضروب التصوير، فوجد أنها تنقسم على الشكل التالي: التصوير على الجدران (م. س.، ص 2 - 11)، وعلى الثياب (م. ن.، ص 12 - 15)، وعلى الستور (م. ن.، 16 - 18)، وعلى الخيام (م. ن.، ص 19 - 20). كما ذكر أنواعاً أخرى من التصوير، لم نتناولها بعد، وهي التالية:

- التصوير على الأقداح والأواني والمصابيح (م. ن.، ص 21 - 27): اكتفى الدارس المصري في هذا الباب بذكر عدد واسع من الأبيات الشعرية، الدالة على وجود

---

(22) نتساءل مع الدكتور جواد علي: «أكانت صوراً مستوردة من بلاد الشام أو من العراق؟ أم كانت صوراً محلية، نقشها رسامون ومصورون كانوا يسكنون مكة على حائط البيت أو على ألواح علقت على الجدران؟ وربما لا يستبعد أن تكون تلك الصور من مخلفات تلك السفينة اليونانية التي تحطمت عند «الشعيبة» في ساحل الحجاز كما تذكر كتب السير والأخبار، فاشترى أهل مكة بقاياها ونقلوها الى مكة، كما استعانوا ببعض من كان فيها لمساعدتهم في بناء الكعبة. فقد ورد في بعض الأخبار أن تلك السفينة المنكوبة كانت تحمل صوراً ورخاماً وفسيفساء لاستعمالها في كنائس اليمن. فلعل قسماً منها، وهو القسم الذي خلص من الغرق، نقل الى مكة، وكان نصيبه وضعه في الكعبة»: د. جواد علي، «تاريخ العرب في الإسلام»، مكتبة النهضة العربية - بغداد ودار الحداثة - بيروت، طبعة أولى 1983، ص 56 - 57.
كما نعلم، من جهة أخرى، ان أثرياء مكة ووجهاءها عاشوا في بيوت حسنة مريحة، مجصصة ومزخرفة، فرشوها بالبسط وبالأثاث الحسن، ووضعوا على أبوابها الستور المصورة الموشاة، وحلى بعضهم جدر بيته بالصور والنقوش وبالتماثيل (راجع: «جامع الأصول» ص 5/ 448 وما بعدها، الباب السابع في الصور والنقوش والستور، ذم المصورين»).

(23) الأنباري: «شرح المفضليات»، تحقيق ليال وترجمته، طبعة بريل، ليدن، سنة 1924، ص 26.

هذه الصور، إلا أنها تعود الى فترة لاحقة على التي ندرسها. ويفيدنا في شرحه هذا أن هذه الصناعة فارسية الأصل، طبقاً لما يقوله أبو نواس في هذه الأبيات:

تدار علينا الراح في عسجدية ... حبتها بأنواع التصاوير فارس

قَرارتَها كسرى وفي جَنَباتها ... مَهاً تدّريها بالقسي الفوارس

فللراح ما زُرَّتْ عليه جيوبها ... وللماءِ ما دارتْ عليه القلانس

إلا أن ورود هذه الأبيات على هذه الصورة لا يعني، عند تيمور، «عدم اشتغال العرب بهذا النوع لجواز أن يكونوا احتذوا مثال الفرس في تصاويرهم عند اقتباس هذه الصناعة عنهم، وهو كثير الوقوع في انتقال الصناعات من قوم الى قوم» (م. ن.، ص 25 و 26).

- التصوير على سائر الأثاث (م. ن.، ص 28 - 29)، ويذكر فيه صوراً متفرقة وقعت على باب أو وسادة أو غيرها.

- التصوير على السلاح والنقود والشارات والبنود (م. ن.، ص 30 - 34)، وهو ما سيأتي ذكر بعضه في الفصل المقبل، عند الحديث عن «زينة السلاح» و«تحلية» السيوف. ويتوقف تيمور أمام مسألة الصور على النقود الإسلامية، من دون أن يذكر سك العملة في العهد الأموي، منذ معاوية تحديداً، وهي التي تعنينا تاريخياً في دراستنا. فقد ذكر المقريزي أن معاوية ضرب دنانير «عليها تمثال متقلداً سيفاً»[24]، ولكن لم تصلنا، على ما نعلم، قطع من هذه العملة، بل من غيرها، من عملة مسكوكة في عهد عبد الملك بن مروان، عليها رسم الخليفة وهو يحمل سيفاً. أفي ذلك تقليد للعملة البيزنطية التي عرفت هذه الصور والتقاليد؟ وذكر المقريزي أيضاً أن الصحابة في المدينة لم ينكروا السكة، بل نقشها، ذلك «أن فيها صورة» (م. ن.، ص 34)؛ ومن المعروف ان الخليفة عبد الملك ما لبث أن أمر بسك عملة من دون رسم آدمي عليها.

- التصوير على الكتب (م. س.، ص 35 - 45)، والتصوير في الصحف والألواح (م. ن.، ص 46)، وسنعود إليهما في فصل «الكتابة» لاحقاً.

يمكننا أن نزيد على قائمة تيمور «الفواكه المكتوبة والمصورة»، بعد أن انتبهنا اليها في دراسة للدارس السوري حبيب زيات، إذ يورد حكاية نقلها الأصفهاني في «الأغاني»، وهي التالية: «أهدت جارية يقال لها خِداع الى محمد بن أمية وكان يهواها

(24) انظر كتاب «النقود العربية وعلم النميات»، الذي نشره الأب ماري أنستاس الكرملي، القاهرة، 1939، ص 33.

تفاحة مفلجة منقوشة مطيبة حسنة. فكتب إليها محمد:

خداع، أهديت لنا خدعة	تفاحة طيبة النشر
ما زلت أرجوك، واخشى الهوى،	معتصمة بالله والصبر
حتى أتتني منك في ساعة	زحزحت الأحزان عن صدري
حشوتها مسكاً ونقشتها	ونقش كفيك من السحر
سقياً لها تفاحة أهديت	لو لم تكن من خدع الدهر[25].

2 . ب : الصنعة والصناع

ولكن كيف نتعرف على صنع هذه التصاوير؟ مما كانت مصنوعة؟ ما الأدوات التي عمد إليها الصناع في أعمالهم؟ هل نعرف شيئاً عن هؤلاء؟

أشرنا أعلاه الى أداة «المنقاش»، المستعملة في الحز والتخطيط والتصوير على المواد الصلبة. يمكننا أن نزيد عليها أداة «الدوارة»، التي يعينها المعجم بوصفها إحدى أدوات النقاش، ويصفها على الشكل التالي: «لها شعبتان تنضمان وتنفرجان لتقدير الدارات». هل يمكن أن نزيد عليها أداة «الكوس»، وهي «خشبة مثلثة يقيس النجار بها تربيع الخشب وتدويره»؟

تبقى المعلومات ضعيفة، ولا نجد في المصادر ما يدلنا على الأدوات الداخلة في عمليات الصنع هذه. لكننا نتعرف في «كتاب العين» على شيء مما كانت عليه «مادية» الصور، أي المواد الداخلة في صناعتها، من الأصباغ والألوان. فنحن نعرف أن الرسول طلب «محو» الصور من الكعبة، ما يعني أنها كانت مصنوعة من مواد سريعة التلف. كما تفيدنا أحاديث أخرى أن بعض هذه الصور كان «مدهوناً» والبعض الآخر «مخروطاً».

2 . ب . 1 : الأصباغ

نقع في «كتاب العين» على قائمة متنوعة من «الأصباغ»، المستعملة في التصوير على حوامل مادية مختلفة، مثل الحجر والجلد والقماش وغيرها. وهي أصباغ مأخوذة من النباتات، مثل: «الزرير» و«الوارس»؛ أو من الأشجار، مثل: «السلم» و«الشرف» و«الأيدع»؛ أو أنها أصباغ غير معينة في صورة تفصيلية مثل: «السمّان» و«الشرقي» و«العرسي» و«القنديد» وغيرها.

---

(25) حبيب زيات: «الفواكه المكتوبة والمصورة»، مجلة «المشرق»، سنة 36، صص 63 – 65 .

وهي أصباغ مطلوبة لألوانها الطبيعية: مثل اللون الأصفر في «الوارس» و«السلم»، أو الأحمر في «الشرف» و«الشرقي» و«القرمز». وتفيدنا النبذات المعجمية أيضاً عن استعمال هذه المواد النباتية - الألوان فوق حوامل مادية بعينها: فـ«الوارس» نبت أصفر «إذا أصاب الثوب لوّنه»؛ وورق «السلم» المستعمل في دباغة الجلود؛ و«السمّان»، وهي أصباغ «يزخرف بها». وقد يكون مفيداً التوقف أمام ما تقوله النبذة المعجمية الخاصة بـ«السمان»، ولا سيما في الشاهد الشعري الوارد فيها، وهو التالي:

فما أحدَثَتْ فيه العُهودُ كأنما تَلعبُ بالسَّمّانِ فيه الزَّخارفُ

أَكَبَّ عليه كاتبٌ بدواتِه يُقيمُ عليه مَرَّةً ويُخالِفُ

في هذين البيتين إشارة لافتة للأصباغ الخاصة بالزخرفة، ولما يقوم به الكاتب مصحوباً بدواته: كيف يقوم الكاتب عليه مرة ثم يخالف؟ ما هي هذه الحركة المتناوبة التي يقوم بها الكاتب؟ أهي الزخرفة في حركاتها المتناوبة؟

2 . ب . 2 : الألوان

لعل أصل لفظ «اللون» مشتق، على ما يفيد «كتاب العين»، من «اللِّينة»، ويعني «كل لون من النخل والتمر». واللفظ غير بعيد، هو الآخر، عن لفظ «الليط» الذي يدل على اللون في اللغة الهذلية. هل لفظ «اللون» تخفيف وتليين للفظ «الليط»؟

لا نقوى على تبين أوسع وأوفى لأصل هذا اللفظ في المعجم، لكنه يفيدنا، بالمقابل، عن مشتقاته، مثل: «ألوان» و«التلوين» و«التلون». ويستوقفنا في المشتق الثاني كونه يشير الى فعل يؤدي الى حدوث اللون أو وسمه للشيء، ما يعين حدوث هذه الأفعال نفسها في الممارسات الاجتماعية. ويستوقفنا في المشتق الثالث والأخير كونه يدل على فعل نتحقق فيه من عملية حدوث اللون أو إصابته أحد الأشياء، ما يعين ملكة في التصور والتقبل تتحقق من عملية الحدوث، أي من تلقي الناظر لهذه الألوان الحادثة. إن قيام هذين المشتقين يظهر انتظام علاقة بين فعل مادي في ذاته (صبغ جلد أو جدار. . .) وبين تلقي هذا الفعل في عيون لها قدرة التعيين والتحقق، هي العيون الإنسانية.

إن مراجعتنا لقائمة الألوان، التي ترد في «كتاب العين»، توفر لنا «عيناً لغوية»، إذا جاز القول، قابلة لتمييزات لطيفة ودقيقة ومتشعبة في التسميات والتعيينات الدالة على الألوان، سواء في حدوثها أو في تلقيها. وهذه التمييزات تشير الى ضروب مختلفة من الألوان: الطبيعية والإنسانية والحيوانية. ونتعرف في هذه القائمة على تصنيفات وتعيينات

خاصة بلون الحيوان: «(. . .) يكون في ألوان الرمال والمعز»؛ أو: «(. . .) إنما هو للثور والثوب والشيب»؛ أو: « (. . . .) وهو في ألوان الشاء»؛ أو: (. . . .) من ألوان الابل»؛ أو: «(. . . .) من ألوان الدواب وكل شيء»؛ أو: «(. . . .) وفي ألوان الابل والغنم»؛ أو: « (. . . .) في ألوان الابل خاصة» وغيرها. وهذا يصح في ألوان الخلقة الإنسانية أيضاً، مثل الرجل «الأمعر» اللون، وهو «لون يضرب الى الحمرة والصفرة، وهو أقبح الألوان»؛ والرجل «الأمغر»، وهو «الأحمر الشعر والجلد»؛ والمرأة «النعجاء»، أي الشديدة البياض؛ و«السعرة في الانسان لون يضرب الى سواد فُوَيق الأدمة» وغيرها.

ما يعنينا في هذا المجال هو تجميع المعجم وضبطه لألوان «مجردة» إذا جاز القول، أي غير منسوبة للانسان أو للحيوان، أشبه بمرتبة أعلى في التصنيف والتمييز: فـ«البقع» يشير الى «لون يُخالف بعضه بعضاً»، وقد يقع في الغراب أو الكلب أو قطع الأرض وغيرها؛ و«الناصع» هو «الشديد البياض، والحسن اللون»؛ و«البهيم» هو «ما كان من الألوان لوناً واحداً لا شية فيه من الدهمة والكمتة»؛ و«الكميت»، وهو لون «ليس بأشقر، ولا أدهم» وغيرها. كما يتوقف أيضاً أمام الألوان «المُشربة»، وتعني اللون الذي «أُشرب من لون»؛ أو أمام «الدخلة» في اللون، وهو «تخليطٌ من ألوان في لون». أو يعين درجات الألوان بين «الناصع»، وهو «الشديد البياض»؛ و«اللهق»، وهو «أبيض ليس بذي بريق ولا موهة»؛ و«الشمغ»، وهو «خلط البياض بالسواد»؛ و«المهق»، وهو «بياض في زرقة»؛ و«الطحلة»، وهو «لون بين الغبرة والبياض في سواد قليل كسواد الرماد»، الى غير ذلك من التدرجات في الأبيض على سبيل المثال.

مادة «كتاب العين» اللونية وفيرة، ونستطيع، فيما لو أردنا، أن نضبط قائمة لكل من هذه الألوان: الأبيض في تنويعاته وتدرجاته، والأسود، والأخضر، والأحمر، والأزرق، والأصفر وغيرها، أو «تخليط» الألوان.

ان ما انتهينا إليه من معلومات لونية، انطلاقاً من «كتاب العين»، نجده في عدد من المصادر العربية، ما يعزز وثوقنا بهذه النتائج. وعدنا لهذا الغرض الى دراسة وضعها الدكتور عبد الكريم خليفة، بعنوان «الألوان في معجم العربية»[26]، تتبعَ فيها المحاولات العربية القديمة في تصنيف الألوان، من «كتاب الخيل» لأبي عبيدة معمر بن المثنى

---

(26) الدكتور عبد الكريم خليفة: «الألوان في معجم العربية»، في مجلة مجمع اللغة العربية الاردني، سنة 1987، صص 9 - 44.

التيمي (– 209 هـ .) حتى «كتاب الخيل مطلع اليمن والإقبال في انتقاء كتاب الاحتفال» لأبي عبد الله بن محمد بن جزي الكلبي الغرناطي (من القرن الثامن الهجري). وفي «كتاب العين» معلومات ضافية عن ألوان الحيوانات المختلفة، من الخيل حتى المعز والابل؛ ووجدنا عند أبي عبيدة في «كتاب الخيل» مكاناً خاصاً بألوانها، وحديثاً عن «تأكيد» الألوان أو «إشباعها» (كما جرت التسمية لتعيين درجات الألوان واختلافاتها).

ذلك أن تصنيف اللون في «خلق الانسان» أو في الابل والخيل وغيرها باب من أبواب التصنيف عملَ على وضعه وترتيبه جامعو اللغة الأوائل، مثل الخليل والأصمعي وأبي عبيد وغيرهم. وكتاب الأخير، «الغريب المصنف»، يتضمن، على سبيل المثال، باباً بعنوان «باب الألوان واختلافها»[27]. وهو ما نعثر عليه أيضاً في كتاب الأصمعي، «كتاب الابل»، الذي يتحدث فيه عن «نعوت ألوان الابل»، وفي غيره مثل «كتاب خلق الانسان» و«كتاب الخيل».

ونشهد في عصر المأمون، قبل سنوات على وفاة أبي عبيدة، ترجمة كتاب من اليونانية الى العربية في عنوان: «سر الخليقة وصنعة الطبيعة – كتاب العلل» لمؤلفه أبلينوس الحكيم، يتحدث فيه عن الألوان، وعن مفاهيمها، تحت عنوان: «القول في الألوان». ويقول: «اللون هو جنس الأجناس، وإنما سمي جنس الأجناس، لانه مقسم للبياض والسواد والحمرة والصفرة والخضرة والأسمانجوني. فأما القديم من الألوان، فإنما هو اثنان: البياض والسواد، وهما جنسان قديمان، ومنهما تتركب الحمرة والصفرة والخضرة ولون السماء. ومن هذه الألوان تتركب جميع الألوان. وذلك انه إذا اجتمع اللون الأبيض مع اللون الأسود، فغلب الأسود بجزء، كان هناك لون أصفر. وإذا تكاثف الأبيض على الأسود، وتداخل الأسود في البياض بدرجة، كان هنالك لون أحمر مشقوق. وإذا غلب السواد البياض بدرجة، كان هنالك لون اسمانجوني»[28]. ويرجح الدكتور خليفة اطلاع أبي عبيدة على هذا المصنف، وهو ما لا نعتقده، لا لقصر المسافة الزمنية بين وفاة هذا الأخير وصدور الترجمة هذه وحسب، بل لأمر آخر، أهم، يقع في صلب عملية التأليف: أبو عبيدة صنف كتاباً في الخيل، لا في الألوان، ودرس ألوان الخيل في جملة ما درسه منها.

---

(27) أبو عبيد القاسم بن سلام (–224 هـ.) : «الغريب المصنف»، «باب الألوان واختلافها»، صص 303/I – 304 .

(28) ورد في دراسة الدكتور عبد الكريم خليفة المذكورة أعلاه، ص 23 .

لنتوقف قليلاً أمام نص أبلينوس المترجم الى العربية: نرى فيه اعتبار اللون مرتبة عليا تدخل تحتها الألوان المختلفة والأجناس (أي ما يطلق عليها الصفات اللونية). اللون، إذن، معتبراً في ذاته، لا في لصوقه بجسم أو كائن حي. الى هذا، فإننا نقع لأول مرة على تعداد الألوان الأساسية، وهي ستة (البياض والسواد والحمرة والصفرة والخضرة والأسمانجوني)، بخلاف ما سينتهي اليه المصنفون والعلماء، العرب وغيرهم، في أزمنة لاحقة. كما نقرأ في هذا الكتاب تاريخاً أولياً للون، يفيدنا أن الأبيض والسواد «جنسان قديمان» عرفتهما البشرية وخبرتهما قبل الألوان الأخرى، ثم تدرجت منهما أو «تركبت» الألوان الأساسية الأخرى. كما ان صدور هذه الترجمة اليونانية الى العربية لا يعني ابدأ انصراف المصنفين والدارسين المسلمين الى العمل وفق مقتضاها الجديد في عالم العربية.

فنحن نقع، على سبيل المثال، في القرن الثالث الهجري، أي بعد صدور الترجمة، على «كتاب خلق الأنساب» لأبي محمد ثابت بن أبي ثابت، ويحتذي في تأليفه، بل في تصنيفه، طريقة ... أبي عبيدة المذكورة أعلاه، لا طريقة أبلينوس: أبو عبيدة صنف «الخيل»، وأبو محمد «خلق الانسان». وكما وجدنا في المصنف الأول صفات لونية، فاننا نجد ذلك في المصنف الثاني، إذ ضمَّن أبو محمد كتابه باباً خاصاً بألوان الشَّعر، وباباً آخر بعنوان «باب صفات ألوان الحدقة»، الى غير ذلك من التعيينات التي عاد فيها الى تصانيف أبي عبيدة والأصمعي وابن الأعرابي. ويندرج كتابا أبي عبيدة وأبي محمد، بالتالي، في تصنيف المادة اللغوية العربية، في أقسام منها وحسب، ما أفادنا في التعرف على مسميات اللون. ولكن ألم يتم تصنيف كتاب أو معجم عن اللون في العربية قديماً؟

بلى، هذا ما نراه متحققاً في كتاب «الملَمَّع»[29] لأبي عبد الله الحسين بن علي النمري، المتوفى سنة 385 هـ. . يؤكد هذا الكاتب في مستهل مؤلفه: «ان الله عز وجل خلق الألوان خمسة: بياضاً وسواداً وحمرة وصفرة وخضرة، فجعل منها أربعة في بني آدم: البياض والسواد والحمرة والصفرة فأعطى العرب والحبشة والزنج وشكلهم عامة السواد» (م. ن.، ص 1). التصنيف جديد، كما نلاحظ، يميز فيه بين اللون «الآدمي» وغير الآدمي. واللافت في هذا الكتاب هو لجوء مؤلفه، لأول مرة في العربية، الى

---

(29) أبو عبد الله الحسين بن علي النمري (385 هـ.) : «كتاب الملمع»، تحقيق: وجيهة أحمد السطل، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، 1976 .

وضع معجم، في سلسلة «معاجم المعاني» المعروفة عند العرب منذ بدايات الجمع اللغوي، ويكون اللونُ فيه المحور الذي تدور عليه المواد اللفظية. وما يعنينا في هذا المعجم هو توصله الى تفسير الألوان انطلاقاً من تراكيبها واختلاطها وتمازجها: يميز صاحب «الملمع» بين الألوان «النواصع الخوالص»، أي الأساسية، مشيراً الى ان العرب «أكدتها» فقالت: «أبيض يقق»، و«أسود حالك»، و«أحمر قانئ»، و«أصفر فاقع»، و«أخضر ناضر». ويفيدنا، مثل أبلينوس قبله، أن البياض والسواد هما أكثر الألوان انتشاراً، مستفيضاً في ايراد الشواهد الشعرية الدالة على الألوان، وفق ترتيب ينتقل فيه من لون الى آخر في قائمة الألوان الأساسية.

هذا ما يمكن أن نقوله عن اللون في تركيبه، ونستكمله بما ورد في عدد من نبذات «كتاب العين» من معطيات دالة على «تلقي» اللون، أي عن «استحسانه» (أو استقباحه): فاللون «يأل»، أي يصفو ويبرق؛ والوجه «يشرق» إذا اشتدت حمرته «بحسن لون أحمر». كما وقعنا على لفظ يفيد «حسن لون الشيء»، وهو «البهجة»؛ والوجه إذا «أشرق» تعني أنه «تلألأ حسناً من الفرح والجمال». فاللون ليس سمة طبيعية، بل هو علامة دالة على حسن في الهيئة، وجالبة للسعادة أيضاً. الى هذا فان للون صفات «مستحسنة» أو «مستقبحة»: ففي غير نبذة معجمية إشارات وتعيينات تدل على لون «قبيح» أو «خبيث»، أو على «أقبح الألوان»، أو على «حسن بصيص اللون في البشرة»، وعن «الحَسَن اللون» وغيرها (مما سنعود إليه لاحقاً في حديثنا عن «تلقي» الصور الجميلة والسارة).

2 . ب . 3 : صنّاع التصوير

نجد معطيات لغوية واسعة عن تعيينات الألوان في «كتاب العين» وغيره من المصادر[30]، ذلك أن علماء اللغة الأوائل اعتنوا بهذا الشأن، وجعلوه لازماً في عملية

---

(30) يمكننا أن نعود الى كتب حديثة انطلقت من المعاجم العربية القديمة، منها:
- د. زين الخويسكي: «معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم»، (مكتبة لبنان)، يستخرج من المعاجم العربية القديمة مادته اللفظية، بالإضافة الى معاجم عصرية فرنسية وانجليزية وخلافها؛ وعمد واضع المعجم الى ترتيبه أبجدياً بحسب أصل الكلمة، واهتم في بعض المواضع بذكر المرادف الأجنبي، الفرنسي أو الانجليزي، الى غير ذلك من السمات التي تسهل التعامل معه والاستفادة منه؛
- د. عبد الحميد ابراهيم: «قاموس الألوان عند العرب»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989؛ ورجع فيه الى «لسان العرب» تحديداً، مستخرجاً منه المادة اللفظية المتصلة =

الجمع اللغوي، حتى انه صار للاحقين من العلماء غرضاً للكتابة. لكننا لن نعرف السهولة نفسها حين تتعرض لشؤون أخرى في ما كان يدخل أو لا يدخل في الجمع. فمن الضروري التمييز، على ما يبدو لنا، بين ما وصلنا، أي المتن المروي والمكتوب عن مجموع المعارف والأخبار في الجاهلية تحديداً، وما انتهت إليه عمليات الجمع. لا نريد من ذلك القول ان العلماء الأوائل «أخفوا» أموراً أو «غيّبوا» في صورة عمدية أموراً أخرى، بل الأمر التالي: وهو أنهم انشغلوا بأمور دون أمور، عدا أن تجميعهم وكتابتهم لهذه الثقافة المجموعة تحقق وفق مقتضيات اعتقادية وكتابية جديدة. فنحن إذا كان لنا أن نعرف شيئاً مما كان عليه التصوير أو التمثيل في الجاهلية فاننا لن نجد مصادر نعود إليها غير الأحاديث أو الأخبار الواردة عن نهي الرسول للتصوير والتمثيل.

هذا ما يمكن قوله عن أخبار الصناع أيضاً، فهي قليلة للغاية، لا أثر لها أبداً في «كتاب العين»، فاكتفينا بما ورد عنها في عدد من المصادر. فنحن نقع على بعض أخبار الصناع، أو على أسمائهم، موزعة في الأخبار الإسلامية: فقد روى الامام البخاري في «باب بيع التصاوير» من «كتاب البيوع» عن سعيد بن أبي الحسن أنه قال: «كنت عند ابن عباس – رضي الله عنهما – إذ أتاه رجل فقال: «يا أبا عباس ! إني إنسان إنما معيشتي من صنعة يدي، وإني أصنع التصاوير». فقال ابن عباس: «لا أحدثك إلا ما سمعت رسول الله– صلعم – يقول: من صور صورة فإن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح، وليس بنافخ فيها أبداً»، فربا الرجل ربوة شديدة، واصفر وجهه، فقال: «ويحك إن أبيت

= باللون، ولكن من دون ان يكتفي به، عائداً ايضاً الى بعض المعاجم العربية القديمة.

ويمكننا ان نشير في هذا السياق الى بعض الدراسات الجادة في هذا السياق: «رسالة في الألوان» لمحمد شكرى الألوسي (في «مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق»، الجزء الأول، المجلد الثالث صص 76 – 83، والمجلد الرابع، صص 110 – 117)؛ و«ألوان الملاحة والجمال في الأدب العربي القديم» لمحمود أحمد (في مجلة «الهلال»، سنة 1926)؛ و«لغة الألوان» لشفيق جبري (في «مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق»، سنة 1967، الجزء الثاني، المجلد الثاني والأربعون، صص 197 – 201)؛ و«ألفاظ الألوان في اللغة العربية» للدكتور أحمد مختار عمر (في «المجلة العربية للعلوم الانسانية»، العدد الاول، المجلد الاول، صص 9 – 29)؛ و«اللون في كتابات الفلاسفة وعلماء الطبيعة المسلمين» للدكتور محمود أمهز (في مجلة «الفكر العربي»، سنة 1986، العدد 42)؛ و«جماليات اللون في القصيدة العربية» لمحمد حافظ دياب (في مجلة «فصول»، القاهرة، سنة 1985، العدد 2، المجلد 5)، وغيرها.

ويمكن العودة أيضاً الى هذه الدراسة اللافتة:

Alfred Morabia : Recherches sur quelques noms de couleur en arabe classique, Studia Islamica,Volume 21, Larouse - Paris, 1964, pp 61-99.

إلا أن تصنع فعليك بهذا الشجر، كل شيء ليس فيه روح» (م. س.، ص 215).

لا نعرف اسماً لصانع التصاوير هذا، إلا أننا نتنبه الى كونه يمارس صنعته في العهد الإسلامي قبل أن يجد ضرورة الى مراجعة المفسر الشهير في ما إذا كانت صنعته توافق التفاسير الدينية. وما نلاحظه أيضاً هو أن ابن عباس لا يقول للصانع «إلا ما سمع»، أي أنه لا يأخذ وضعيةَ فقيهٍ يشرع ويقضي وينهي: هو «ناقل» وحسب، يشترك مع الصانع في كونهما «متلقيين» - ولو الواحد بعد الآخر - وحسب للدعوة النبوية؛ أي أن ابن عباس لا ينطلق من سماعه الحديث لوضع تفسير، بل شرع معين في هذا الشأن، أي لممارسة سلطة بالاستناد الى أحاديث الرسول. كما يعنينا التوقّف أمام خاتمة هذا الخبر، وهي أن الصانع يصفر ويخاف، بعد أن «بلغه» - أخيراً - قول الرسول، فاقترح عليه المفسر الشهير أن ينصرف الى تصوير «الشجر»: لم يقترح عليه الامتناع عن التصوير، بل تحويل موضوعه وحسب، أي تصوير الشجر و«كل شيء ليس فيه روح».

ونقع في «باب التصاوير» من «صحيح البخاري» أيضاً على حديث لأبي زرعة يقول فيه: «دخلت مع أبي هريرة داراً بالمدينة فرأى أعلاها مصوراً يصور» (م. ن.، الصفحة نفسها)، والدار هي دار مروان بن الحكم، وقيل سعيد بن العاص، ولم يقف الحافظ ابن حجر على اسم هذا المصور، كما ذكر في «فتح الباري». ونجد في بعض المصادر أسماء بعض المصورين:

- «أبو تجارة» (وفي بعض المرويات: «أبو تجزأة»)، ذكره الأزرقي في «أخبار مكة»، والفاسي في «شفاء الغرام»، ويظن أحمد تيمور أنه «مولى شيبة بن عثمان»[31].

- حمدان الخراط: جاء في كتاب «الأغاني» أن رجلاً بالبصرة، كان يسمى حمدان الخراط، «اتخذ جاماً لانسان كان بشار بن برد عنده، فسأله بشار أن يصنع له جاماً فيه صور تطير، فصنعه له، وجاءه به، فقال له: كان ينبغي أن تصور فوق هذه الطير طائراً من الجوارح، كأنه يريد صيدها، فانه كان أحسن، فقال: لم أعلم! قال: بلى علمت، ولكن علمت أني أعمى لا أبصر شيئاً! وتهدده بالهجاء، فأوعده حمدان إن هو هجاه أن يصوره صورة مخزية على باب داره، حتى يراه الصادر والوارد، فقال بشار: اللهم أخزه، أنا أمازحه، وهو يأبي إلا الجد»[32].

---

(31) الأزرقي: المرجع أعلاه، ص 1/ 123، واحمد تيمور: المرجع اعلاه، ص 109.
(32) الأصفهاني: «الأغاني»، ص3/ 152 - 153،.

– أبو لؤلؤة: يرد في كتاب المسعودي هذا الخبر عن مصور فارسي في عهد الخليفة عمر بن الخطاب: «وكان عمر لا يترك أحداً من العجم يدخل المدينة، فكتب اليه المغيرة بن شعبة: إن عندي غلاماً نقاشاً نجاراً حداداً فيه منافع لأهل المدينة. فان رأيت أن تأذن لي في الإرسال فعلت، فأذن له. وقد كان المغيرة جعل عليه كل يوم درهمين، وكان يدعى أبا لؤلؤة، وكان مجوسياً من أهل نهاوند. فلبث ما شاء الله، ثم أتى عمر يشكو إليه ثقل خراجه، فقال له عمر: وما تحسن من الأعمال؟ قال: نقاش، نجار، حداد. فقال له عمر: ما خراجك بكثير في كنه ما تحسن من الأعمال. فمضى عنه وهو يتذمر. قال: ثم مر عمر يوماً آخر وهو قاعد، فقال له عمر: ألم أحدث عنك أنك تقول: لو شئت أن أصنع رحا تطحن الريح لفعلت. فقال أبو لؤلؤة: لأصنعن لك رحا يتحدث الناس بها. ومضى أبو لؤلؤة، فقال عمر: أما العلج فقد توعدني آنفاً. فلما أزمع بالذي أوعد به أخذ خنجراً فاشتمل عليه ثم قعد لعمر في زاوية من زوايا المسجد في الغلس، وكان عمر يخرج في السحر فيوقظ الناس للصلاة، فمر به، فثار عليه فطعنه ثلاث طعنات إحداهن تحت سرته وهي التي قتلته. وطعن اثني عشر رجلاً من أهل المسجد فمات منهم ستة وبقي ستة، ونحر نفسه بخنجره فمات»[33].

– سعيد بن مسعود الهذلي: ورد في كتاب «الأغاني» (م. س.، ص 13/ 163) في ترجمة أبي عبد الرحمن سعيد بن مسعود المشهور عادة بـ«الهذلي»، أنه كان «نقاشاً»، بالإضافة الى براعته في الغناء، وأنه وجد له بين سراة قريش مستمعين متحمسين له، وتزوج بنت ابن سريج وهي التي علمته أغاني أبيها.

كان لنا بالطبع أن نعزز هذه القائمة باسماء أخرى من صناع التصوير لولا قلة الأخبار الواردة في المصادر[34]، ولولا افتقارنا لأية نسخة عن الكتاب الذي بلغنا المقريزي عنه في «الخطط»، وهو «ضوء النبراس وأنس الجلاس في أخبار المزوقين من الناس»[35].

---

(33) المسعودي، «مروج الذهب...»، ص 1/ 611 – 612 .

(34) من الدراسات المعاصرة للتثبت من أسماء الفنانين الإسلاميين:
– أحمد تيمور : «المصورون» في كتابه «التصوير عند العرب»، صص 99 – 114؛
– حسن عبد الوهاب : «توقيعات الصناع على الآثار الإسلامية.»، مجلة المجمع العلمي المصري، القاهرة، مجلد 36، سنة 1953 – 1954 .
Henri Lavoix : Les peintres Arabes, Paris, 1975

(35) المقريزي : «الخطط»، ص 2/ 318 .

2 . ج : التصوير الإسلامي

لا نجد في «كتاب العين» معلومات دالة على ممارسة التصوير في العهود الإسلامية، بل معطيات متفرقة تؤدي في مجموعها الى الوقوف على نظرة جديدة الى الصورة: في نسبتها الى الخلقة الإنسانية، في صلتها بالعبادة، وفي «حدود» الرؤية.

قد يكون مفيداً، في البداية، التوقف أمام «الصورة» في معطياتها الدلالية في «كتاب العين». فنحن سارعنا الى تصنيف ضروب الصور، من دون أن نتعرف على مواصفاتها والمحددات التي تقتضي بها. وقعنا في المعجم، كما في أشعار جاهلية عديدة، على أقوال تعين التماثيل بوصفها صوراً ومنحوتات في آن، فما منشأ هذا التداخل، أو هذا التشارك؟ ما الذي يجعل الصورة قريبة من التمثال فيستعاض باسم الثاني عن الأول؟ لنعد مرة ثانية الى تعريف المادة «مثل» في «كتاب العين»:

«المَثَلُ: الشيء يُضربُ للشيء فيُجعلُ مثلَه. والمَثَل: الحديث نفسه (. . .).

والمِثْلُ: شِبْهُ الشيءِ في المِثالِ والقَدرِ ونحوه حتى في المعنى. ويُقالُ: ما لهذا مثيل.

والمِثال: ما جُعِلَ مقداراً لغيره (. . .).

والتمثيل: تصويرُ الشيء كأنه تنظرُ اليه.

والتِّمْثال: اسمٌ للشيءِ المُمَثَّلِ المُصَوَّرِ على خِلْقَةِ غيرِه».

تنتظم في هذا التعريف، ولا سيما في وحداته الثلاث الأولى، علاقات مختلفة بين شيئين: في الوحدة الأولى علاقة تطابق لغوي وخبري وقيمي بين حكاية حدثت سابقاً ذات عبارة مأثورة تلخص معناها، وحكاية لاحقة عليها ولكن موافقة لها في المعنى. هذا التقابل بين سابق ولاحق نجده في الوحدة الثانية، ولكن وفق علاقة من التشابه هذه المرة، بين شيئين يصبح الواحد منهما «الأصل» والآخر «الشبه». ويتحقق هذا الشبه وفق «مثال» يصبح هو «المقدار» لغيره، أي لما يطلب التشبه به، وهو ما نجده في الوحدة الثالثة. تتعزز هذه الدلالات في لفظ آخر، «الشكل»، الذي يأتي في المعجم مرادفاً لـ«المثل»: «يُقال: هذا على شكل هذا، أي: على مِثل هذا. وفلانٌ شكلُ فلان، أي: مثله في حالاته».

تقوم هذه العلاقات، إذن، على اتخاذ التقابل والمقايسة طلباً للتشابه أو التطابق بين شيئين قد يكونان متعادلين أو متزامنين، أو الواحد منهما سابق على الآخر، أو أكبر منه أو أصغر أو غير ذلك من المقادير؛ وهما شيئان قد يكونان في اللغة أو في المواد

الطبيعية أو في «القَذر». أما في الوحدتين الخاصتين بـ«التمثيل» و«التمثال»، فإننا ننتقل بين هذه المشتقات إلى علاقات أكثر تخصيصاً وتعييناً، بين شيء - أصل وشيء - ممثل مصور عنه. أي أننا ننتقل الى صناعة الشبه، شبه «الخلقة» الإنسانية، وهي صناعة الصورة تحديداً، التي نجدها ماثلة في تعريفي «التمثيل» و«التمثال». فالصورة، الإنسانية حصراً، أو تصوير «الخلقة»، جعلت التشارك ممكناً بين ممارستَيْ التصوير والتمثيل، بحيث تعني التماثيل أحياناً والصور أيضاً (بالإضافة الى المنحوتات).

ما يعنينا من هذا العرض الدلالي هو الوقوف على أصول هذا التقابل بين الخلقة - الأصل والخلقة - الصورة (أو التمثال)؛ وهو تقابل يؤدي في المعتقد الجاهلي، كما درسنا ذلك، الى اعتبار عدد من الأحجار الممثلة . . . «آلهة»، لا منحوتات. لا نقول ان اللغة هي التي أدت الى نشأة هذه المعتقدات، بل انها أدت في مشتقاتها ودلالاتها مثل هذه المعتقدات.

ما نريد قوله هو ان العربية لا تقيم تقابلاً بين الصورة والأصل وحسب، بل تشير أيضاً الى التطابق بينهما، خاصة وأن الجماعة اللسانية انتهت في معتقداتها في الجاهلية الى اعتبار التمثال، لا الشبه عن صورةٍ - أصل، ولا الرمز عن الصورة الغائبة أو المحجوبة: فاللات هي اللات، هي نفسها، وليست «مثلاً» عن غيرها. ومن المفيد في هذا السياق التوقف أمام إحدى القصص التي يذكرها الخليل في المعجم: «وكان رجلٌ عَبَدَ صَنَماً فأسلَمَ ابنٌ له وأهلُه، فجَهِدوا عليه، فأبى فعمدَ الى صَنَمِه فقَلَّدَه سيفاً ورَكَزَ عنده رمحاً، وقال: امنَعْ عن نفسِك، وخَرَجَ مسافراً فرجعَ ولم يَرَهَ في مكانِه، فطَلَبَه فوجدَه وقد قُرِنَ الى كلبٍ ميْتٍ في كُناسَةِ قومٍ فتبين له جهلُه، فقال:

انكَ لو كنتَ إلهاً لم تَكُنْ انتَ وكلبٌ وَسْطَ بِئْرٍ في قَرَنْ
أُفٌ لملقاك إلهاً يُستَدَنْ

فقال هذه الأبيات وأسلَمَ».

يُعامَل التمثال، إذن، بوصفه «شخصاً»، وإلا لكان الصنم قادراً على الدفاع عن نفسه. ألا نجد، بالتالي، في نهي النبي عن التصوير في حالات معينة، بعيداً عن التفسير الديني والعبادي، خشية من هذا التطابق بين الصورة وأصلها؟

2 . ج . 1 : النهي عن التصوير

توقفنا أعلاه عند المواجهة التي يوردها «كتاب العين» بين الرسول وأبي سفيان يوم أُحُد، حيث قال الثاني: «اعْلُ هُبَل»، فما كان من الرسول إلا أن أجاب: «الله أعلى

وأجل». وهي مواجهة نجد أخباراً عنها وعن غيرها، سواء في المعجم أو في عدد من المصادر. ففي غير نبذة معجمية معطيات لغوية وإخبارية تفيد عن هذه القسمة الناشئة بين نسقين في الاعتقاد، بين المسلمين وهم «عُبّاد يعبدون الله»، والمشركين وهم «عبدة الطاغوت والأوثان». وهي معطيات تعلمنا عن تخلي بعضهم عن عبادة الأوثان (كما في القصة التي أوردناها أعلاه)، خاصة وأن «الرجز» - على ما يفيدنا «كتاب العين» - بات يربط دلالياً بين «الرجز» بوصفه «عبادة الأوثان»، وبينه أيضاً بوصفه «العذاب»، و«كل عذاب أُنزلَ على قوم فهو رِجز». وهي دلالة متسقة مع ما ورد في القرآن: ﴿والرّجْز فاهجرْ﴾ (سورة المدثر، 5).

كنا ذكرنا في هذا الفصل أخباراً عن تهديم الرسول للتماثيل - الأصنام في مكة، وهي عملية شملت أيضاً الصور يوم فتح مكة. فورد في «أخبار مكة» للأزرقي عن مكة: «وزوقوا سقفها وجدرانها من بطنها ودعايمها وجعلوا في دعايمها صور الأنبياء، وصور الشجر، وصور الملائكة فكان فيها صورة ابراهيم خليل الرحمن شيخ يستقسم بالأزلام، وصورة عيسى بن مريم وأمه، وصورة الملائكة عليهم السلام أجمعين، فلما كان يوم فتح مكة دخل رسول الله - صلعم - فأرسل الفضل بن عباس بن عبد المطلب فجاء بماء زمزم ثم أمر بثوب وأمر بطمس تلك الصور، فطمست. قال: ووضع كفيه على صورة عيسى بن مريم وأمه عليهما السلام وقال: امحوا جميع الصور الا ما تحت يدي فرفع يديه عن عيسى بن مريم وأمه ونظر الى صورة ابراهيم فقال: قاتلهم الله جعلوه يستقسم بالازلام» (م. س.، ص 165 - 166). وفي حديث آخر له أن الرسول طلب من مسافع بن شيبة بن عثمان القيام بالمحو، وفي حديث آخر الى عمر بن الخطاب: «وقيل: بعث صلى الله عليه وسلم عمر بن الخطاب رضي الله عنه من البطحاء - ومعه عثمان بن طلحة - ليفتح البيت، ولا يدع صورة إلا محاها، فترك عمر صورة إبراهيم عليه السلام حتى محاها عليه السلام»[36]. فما نقول عن حقيقة النهي عن التصوير؟ وردت في «صحيح البخاري» أحاديث الرسول في منع التصوير (م. س.، مجلد 3، جزء 7، صص 214 - 217)، ووجدنا أنها تنقسم الى نوعين:

- نوع يتحدث عن النهي وعن حضور الصور والتماثيل والصلبان في البيوت: «لا تدخل الملائكة بيتاً فيه كلب ولا تصاوير»؛ و«لم يكن يترك في بيته شيئاً فيه تصاليب إلا نقضَه»؛ وقالت عائشة: «قَدِمَ النبي - صلعم - من سفر وعلقت درنوكاً فيه تماثيل

(36) المقريزي: «إمتاع الأسماع»، ص 1/ 385.

فأمرني أن أنزعه فنزعته، وكنتُ أغتسلُ أنا والنبي - صلعم - من إناء واحد» وغيرها.

- ونوع يتحدث عن العقوبات اللاحقة بالمصورين فيما لو استمروا في التصوير: «ان أشد الناس عذاباً عند الله يوم القيامة المصورون»؛ و«ان الذين يصنعون هذه الصور يُعذبون يوم القيامة، يُقال لهم أحيوا ما خلقتم»؛ و«ومَن أظلمُ ممن ذهبَ يخلق كخلقي، فليخلقوا حبَّةً، وليخلقوا ذرةً»؛ و«أشد الناس عذاباً يوم القيامة الذين يُضاهون خلق الله»؛ و«من صورَ صورةً في الدنيا كُلِّفَ يوم القيامة أن ينفخ فيها الروحَ وليس بنافخٍ» وغيرها.

هل نستعيد القول في هذا الفصل عن مصاعب التعامل مع الأحاديث النبوية في عملية التحقق التاريخي واللغوي من حمولات المعاني؟ فقد لا تكون هذه الأحاديث - كما تبينا ذلك في فصول سابقة - سوى صيغ تدوينية انطلاقاً من روايات متباينة لحديث واحد. والتعويل على هذه الأحاديث في نصيتها الحرفية عرضة لاجتهادات وتفسيرات متضاربة أو متشددة أو منحازة، خاصة وأنه لا يرد في القرآن أي نص صريح عن النهي عن التصوير: هل نعول - لو توقفنا أمام النوع الثاني من الأحاديث - على الحديث الأول فيه، وهو «ان أشد الناس عذاباً عند الله يوم القيامة المصورون»، ونكتفي به متبينين أن المصورين هم أشد المعذبين إطلاقاً؟ أم نعوّل على الحديث الآخر، وهو «أشد الناس عذاباً يوم القيامة الذين يُضاهون خلق الله» (وهو الوارد أيضاً في «كتاب العين»)، ونكتفي بالقول ان الحديث لا يقصد «المصورين» تحديداً وحصراً؟ أم نعوّل على حديث آخر، يُستفاد منه أن المقصود هو النهي فقط عن تصوير الخلقة الإنسانية التي لها «روح»، لا عن تصوير غيرها، مثل «الشجرة» وخلافها، كما ورد ذلك في نصيحة ابن عباس لأحد المصورين التي ذكرناها أعلاه؟

قد يكون مفيداً في هذه الحالة - كما انتهينا الى ذلك سابقاً - الاستناد إلى معنى هذه الأحاديث، من دون مبناها، وكما نصح بذلك علماء قدامى. ولكن هل بالإمكان الاعتماد على المعنى من دون المبنى، فيما نطلب المعنى في ألطف الصيغ النحوية والدلالية؟ كيف نتفادى هذه المشكلة؟ ماذا لو نتوقف، بداية، أمام دلالات «الصورة» في القرآن:

ترد ألفاظ عديدة مشتقة من «صور» في عدد من سور القرآن: ﴿اللهُ الذي جَعلَ لكم الأرضَ قراراً والسماءَ بناءً وصَوَّرَكم فأحسنَ صُوَرَكم ورَزَقَكم من الطيِّبات ذلكمُ الله ربُّكم فتبارك الله ربُّ العالمين﴾ (سورة غافر، 64)؛ ﴿خلقَ السموات والأرض بالحق وصوركم فأحسن صوركم وإليه المصير﴾ (سورة التغابن، 3)؛ ﴿ولقد خلقناكم ثم صورناكم ثم قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس لم يكن من الساجدين﴾

(سورة الأعراف، 11)؛ ﴿هو الذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء لا إله إلا هو العزيز الحكيم﴾ (سورة آل عمران، 6)؛ ﴿هو الله الخالق البارئ المصور له الأسماء الحسنى يُسبحُ له ما في السموات والأرض وهو العزيز الحكيم﴾ (سورة الحشر، 24).

في هذه الآيات القرآنية استعمالات عديدة للفعل «صور»، واستعمال واحد للفاعل «المصور»، ولكن من دون أن تكون لهذه الاستعمالات دلالات متباينة تبعاً للسياقات اللفظية التي تندرج فيها. فالفعل «صور» مخصوص بالخالق وحده - هو «المصور» -، كما يعين الفعلُ تصورَ الخالق للمخلوق، أي صورته قبل الخلق، عدا ان صورة المخلوق السابقة على الخلق، والموضوعة من الخالق، لا تخضع لأية صورة، ولأي أصل، بل هو «المصور» يصورها وحده و«كيف يشاء».

نخرج من هذا العرض بنتائج بينة تفيدنا أن المصور هو الخالق، وأن الصورة هي هيئة الإنسان، قبل خلقه وبعده، وأن الخالق هو الذي يضعها بنفسه من دون إيعاز أو سابق صورة أو مثال. هذه الاستعمالات الدلالية تحد بالتالي من استعمالات «صور»، وتقصرها على مجال بات خارج النطاق الإنساني. هذه المعاني المستجدة - التي كانت من دون شك محل تفسير واجتهاد وتعليق من المفسرين والفقهاء المسلمين بعد وفاة الرسول، وفي أيامه أيضاً - تتعالق مع ما كنا وقفنا عليه في الأحاديث أعلاه: تفسيرات لا تنهي عن التصوير بوصفه فعل الخالق وحده وحسب، بل تحدد أيضاً سبب النهي في أمر آخر، وهو الصلة بين «الروح» (بالأحرى الكائنات الحية) والصورة.

إن هذين العرضين - الأول عن دلالات «المثل» في المعجم، والثاني عن دلالات «الصورة» في القرآن - بين الجاهلية والعهد الإسلامي الأول يظهران لنا أسباب اتصال وانفصال بين هذه الدلالات. فنجد في العرضين لزوم العلاقة بين الصورة والإنسان، فيما يقصر العرض الثاني مسألة إحداث الصورة على الخالق دون الإنسان. أي أننا أمام عملية يتم فيها الاحتفاظ بالدلالة الأولى، ولكن بعد «تجبيرها» الى فاعل واحد (بعد إبعاد من ينازعه عليها).

سعينا، إذن، الى التعرف على التشكيلات (أو العدة) اللغوية والدلالية التي حملت مثلما عبرت عن تنافسات في تعيين الدلالات الخاصة بالصورة، وعما أدت إليه هذه التنافسات من تنحية وإلحاق وتجبير وتعديل. حمولات جديدة للفظ سابق، تُعلي من شأن الخالق بوصفه «المصور»، وتجعله الدلالة الأولى، أو الأقرب الى المعتقدات السارية، من دون أن يختفي المعنى الأصلي الذي أصبح معنى تالياً أو مذموماً: أهذا ما يفسر الحضور المتناقص في الكتابات الإسلامية للفظ «المصور» بوصفه دالاً على الصنيع

الإنساني، وللفظ «الصورة» بوصفها دالة على شيء آخر غير صورة المخلوق؟ الموضوع شيق، إلا أنه يبتعد عن نطاق دراستنا، فنكتفي بطرح السؤال التالي: أعلينا أن نجد في عملية «التحويل» الدلالي هذه، التي أصابت الصورة الإنسانية، أحد الأسباب التي أدت الى حيازة لفظ «الصورة» دلالة جديدة، غير معروفة لا في الجاهلية، ولا في العهد الإسلامي الأول، وهي الإشارة الى «الصورة البلاغية» - حيازة اطار شاغر في الاستعمال الإنساني، على أن لا ينافس أبداً، ولا يزاحم الدلالة الدينية التي نشأت وتأكدت بالتالي؟

نثير السؤال وحسب، ذلك أن البحث التاريخي عن الصورة في الإسلام لا يقتصر، مثلما فعل البعض، على نقاش فقهي أو اجتهادي، ولا يلخصه، على أية حال، هذا السؤال: ما موقف الإسلام من التصوير؟ طبعاً، نحن بإمكاننا القول ان النبي نهى عن اتباع التمثيل (نحتاً وتصويراً) في بيوت العبادة، وهو ما قام به في صورة علنية وناجزة يوم الفتح في مكة. ويفيدنا أحد الأحاديث المذكورة أعلاه أن الرسول امتنع، في فترة أولى، عن محو صورتي المسيح ومريم، لأسباب توحيدية بينة، ثم طلب محوهما بعد وقت، ما يفسر صلة الصورة بالمنشأ الاعتقادي والطقوسي في المقام الأول. ولم نعرف، إلى ذلك، في أي مبنى ديني إسلامي، منذ سنوات الهجرة الأولى وحتى أيامنا هذه، أية صورة آدمية. ولن نعرف لهذا الامتناع أية خروقات، في أي مذهب إسلامي، ولا في أية فترة تاريخية، حتى عند جماعات إسلامية، مثل فرق التصوف، التي لم تتأخر عن اعتماد الغناء والرقص، على سبيل المثال، في الابتهال والتعبد وسيلة لبلوغ جمال الله، لا الصورة بأية حال.

نستطيع القول، إذن، ان هذا الأصل في العقيدة الإسلامية - أي النهي عن تأليه الأحجار المعبودة، وعن جعل التمثيل الإنساني في العبادة - ظل موضع إجماع على مدى العصور، فكيف جرى أن مسألة التمثيل الإنساني لغير العبادة تحولت الى قضية جرى التجاذب حولها؟

قد يكون مفيداً، قبل التطرق الى هذه المشكلة، أن نميز بين التصوير كـ«قضية خلافية» في الكتابات، وبينه كمنتجات حاصلة تاريخياً. ونحن نسوق هذا القول، لأن الكتابات في الفن الإسلامي لم تحسن التمييز دوماً بين ما يمكن أن نسميه بـ«المنصوص الفقهي» لمسألة الصورة في عهود الإسلام، وما كانت عليه الصورة في مجريات التاريخ نفسه. نشير الى المشكلة، على أن نتعرض في القسم الأخير من هذه الدراسة الى مشكلة الصورة في الكتابات، مكتفين في هذا الفصل بالوقوف على الصورة ونتاجاتها في الفترة التاريخية المدروسة.

نسوق هذا القول بعد أن انقضى الزمن الذي كانت فيه مسألة وجود الصورة في التاريخ الإسلامي عموماً موضوع نفي وإثبات: فالحفائر الإسلامية العديدة، بالإضافة الى الكشف عن مخطوطات عدة مزوقة، مثل أعمال الواسطي وغيرها، في نهاية القرن الماضي وعشرينيات القرن الحالي، بددت الكثير من المعتقدات المشككة في إقبال المسلمين على التصوير. المسلمون عرفوا التصوير، وفي غير نوع منه، حتى ان التحقيقات في مخطوطات عربية في عدد من مكتبات العالم أدت الى الكشف عن تصاوير ما كان للبعض أن يتصور وجودها في السابق، مثل صور النبي وأحداث السيرة النبوية التي تحدث عنها الدكتور زكي محمد حسن[37]، أو كشف عنها بشر فارس[38]،

---

(37) زكي محمد حسن: «السيرة في الفن الإسلامي»، مجلة «المقتطف»، مايو 1940، صص 488 - 491: ينقل الباحث المصري وقائع حوار جرى بين رجل قرشي من ولد هبّار بن الأسود، بعد حلوله في القرن الثالث الهجري في الصين، وملك الصين: «ثم قال للترجمان: قل له: أتعرف صاحبك إن رأيته (يعني رسول الله صلى الله عليه وسلم)؟
قال القرشي: وكيف لي برؤيته وهو عند الله عز وجل؟
فقال: لم أرد هذا، وإنما أردت صورته.
فقلتُ: أجل.
فأمر بسفط فأخرج فوضع بين يديه، فتناول منه درجاً وقال للترجمان: أره صاحبه. فرأيت في الدرج صور الأنبياء فحركت شفتي بالصلاة عليهم (...).
هذا نوح عليه السلام في سفينة ينجو بمن معه (...).
وهذا موسى صلى الله عليه وسلم وبنو اسرائيل (...).
هذا عيسى بن مريم عليه السلام على حماره والحواريون معه (...).
ثم رأيت صورة نبينا محمد صلى الله عليه وسلم على جمل، وأصحابه محدقون به في أرجلهم نعال عربية من جلود الإبل، وفي أوساطهم الحبال، قد علقوا فيها المساويك»
(استعدنا نص المسعودي كما ورد في طبعة «الشركة العالمية للكتاب»، المجلد الأول، ص 122 - 123). كما يذكر الدكتور حسن في مقالته هذه أخباراً عن بعض حوادث السيرة النبوية مصورة في مخطوط من كتاب «جامع التواريخ» للوزير رشيد الدين يرقى الى عامي 707 هـ. - 714 هـ.، ومحفوظة في جزء منها في «الجمعية الآسيوية» بلندن، والجزء الآخر في مكتبة جامعة ادنبره في اسكتلندا. كما يفيدنا أيضاً في مقالته عن لجوء بعض المصورين الإيرانيين الى تصوير بعض أحداث السيرة النبوية، خاصة قصة «المعراج».

(38) بشر فارس: «منمنمة دينية تمثل الرسول من أسلوب التصوير العربي البغدادي»، منشورات المجمع العلمي المصري، الجزء 51، القاهرة، 1948: المنمنمة ترقى الى مطالع القرن السابع الهجري، وفق «النمط البغدادي»، حسب فارس، وتعرض حادثاً من حوادث السيرة النبوية، «فيما يبدو الرسول ووجهه غير محجوب بنقاب كالذي يحجبه في طائفة كبيرة من المنمنمات الفارسية اللاحقة».

أو التي خصها الدكتور ثروت عكاشة بقسم واسع من كتابه «التصوير الإسلامي الديني والعربي»[39]. نسوق القول، إذن، عن وجود تصوير إسلامي، بعد أن جرى الكشف عن تمثيل آدمي في العصور الإسلامية كلها، فوق حوامل مختلفة، من الجدار مروراً بالورق والقماش والزجاج والنحاس والخشب والعاج وخلافها. ولكن ماذا يمكن القول عن تصاوير الفترة التي نتناولها بالدرس؟

علينا أن نشير، بداية، الى صعوبة أكيدة في التعرف على حال التصوير في هذه الفترة، بعد أن افتقدنا الكثير من الوثائق عنها؛ والى صعوبة أخرى مفادها أن ما بلغنا من كتابات عن هذه الفترة لا يشير إلا فيما ندر إلى وقائع التصوير. نسوق مثالاً على ما نقول، وهو أننا لم نعثر في كتب التاريخ على أخبار تفيدنا عما جرى الكشف عنه لاحقاً في القصور الأموية من صور وتماثيل وغيرها. والسؤال الأهم يبقى التالي: وماذا عن التصوير في العهد الإسلامي الأول؟ هل فسَّر الصناع المسلمون والخلفاء الراشدون الأحاديث النبوية على أنها ناهية في صورة مطلقة عن التصوير؟ نثير السؤال وحسب، من دون أي دليل كان، سوى التالي: وهو أنه لم يُعثر في ما عرفناه لاحقاً من التصاوير عن أي أثر عائد الى هذه الفترة؟ هل نميل الى حديث بعضهم من المفسرين عن «تقشف» الخلفاء الراشدين، وعن تشددهم في أمور العقيدة؟ أم نميل الى حديث آخر، ينسب هذا الغياب الى تمسك الجماعة الإسلامية بمعتقداتها الأولية، قبل اختلاطها بغيرها من الأقوام والثقافات؟ قد نجد لهذه التفسيرات أسباباً في وقائع العقود الإسلامية الأولى، في «حزم» أبي بكر، أو في «تشدد» الخليفة عمر، أو في قرار الخليفة الأموي يزيد بن معاوية بتحريم التصوير في فترة ما... إلا أنه يصعب علينا القول، بل الحكم، أن المصورين في الجزيرة العربية وخارجها انقطعوا عن التصوير بين ليلة وضحاها: فقد ورد أعلاه حديث يروي لنا حكاية احتكام أحد المصورين الى المفسر ابن عباس في أمر صنعته، وهي واقعة حدثت - كما يتضح من الحديث - بعد وفاة النبي. هل انقطع هذا المصور عن ممارسة صنعته بعد النصيحة؟ وماذا فعل المصورون الآخرون الذين عرفتهم الجزيرة العربية؟

ذكرنا أعلاه أخباراً عن عدد من المصورين، مثل الفارسي في عهد عمر بن الخطاب، وحمدان الخراط مع بشار بن برد، وسعيد بن مسعود الهذلي النقاش الذي

---

(39) د. ثروت عكاشة: «التصوير الإسلامي الديني والعربي»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1977، صص 133 - 193.

تزوج ابنة المغني الأموي ابن سريج، وتعود هذه الأخبار، كما نلاحظ، الى غير عهد. أهي دلائل أكيدة، ولكن متقطعة، عن استمرار التصوير؟ ربما، لكننا لا نعثر في المتبقي من المدونات العربية القديمة على ما يعزز ثقتنا بهذه الأخبار.

حاولنا الوقوف على ضروب الصور، منطلقين من اللائحة التصنيفية التي وضعها الباحث أحمد تيمور: أوردنا اللائحة من دون أن نتحقق من المرتكزات التي قامت عليها. المراجعة لازمة، ذلك أن تيمور اكتفى برصد الصور، وتصنيفها بالتالي، تبعاً لحواملها المادية، أو للمنتجات التي وقع عليها. فهو يجعل التصوير على الخيام والستور وغيرها من الأقمشة ضروباً في حد ذاتها، فيما تستدعي في معالجاتها الطرق العملية نفسها، وتقوم على إيراد العناصر الفنية والشكلية ذاتها على الأرجح؛ كما أن إنتاجها يعود ربما إلى الصناع أنفسهم. الى هذا، فان تصنيفه يستعرض وجودات الصورة من دون أن يتحقق من وجود ترتيب فيها: هل يمكن القول ان ضرب النقود (وهو يستدعي وضع «طبعة» للتكرار) يتطلب الاداء الفني نفسه الذي يتطلبه تصوير اللوحات الجدارية، بما يستدعيه من مبتكرات ومقترحات متجددة في موضوعات التصوير ومعالجاته؟ هل يمكن القول ان هذا التصوير الأخير يوازي في صنعته الدقيقة، القائمة على استعمال الألوان المائية والمرشحة والمعرضة للخطأ عند التنفيذ، التصوير بواسطة الأحجار الفسيفسائية الملونة، الذي لا يتعرض للمخاطر نفسها في العمل؟

2 . ج . 2 : التصوير الإسلامي الديني

ستكون لنا وقفة لاحقة لدراسة «ترتيب الفنون» وضروب كل فن منها، مكتفين في اللحظة الراهنة من البحث بتجميع ما بلغنا من آثار في التصوير الإسلامي، والتمييز بينها. ونلحظ فيها ضروباً مختلفة من المعالجات لا تقتصر على رسم الشخوص الآدمية، كما كان عليه الأمر في الجاهلية، بل على ممارسات جديدة، ناشئة، متصلة بما أدت إليه عمليات الفتح من تخالطات وتبلورات أقوامية وفنية، تستعيد أو تحور أساليب معروفة أو سابقة، أو تبتكر غيرها.

يبدو لزاماً علينا، بداية، أن نتحقق مما بلغنا من آثار إسلامية مصورة عن الفترة المدروسة، بعد أن وجدنا أنها تنقسم في مجموعها الى نوعين: التصاوير الدينية والتصاوير الدنيوية. لاحظنا، على سبيل المثال، تقارباً واشتراكاً بينين في الموضوعات المصورة في القصور الأموية، من دون أن تناسبا أبداً تصاوير المباني الدينية الإسلامية. وهو تمايز تام، على ما نلاحظ: ما يناسب القصر لا يناسب المسجد الجامع في غالب

الأحيان، على الرغم من قيام الصناع أحياناً بالمعالجات نفسها، وبالأدوات والطرق (تلوين مائي على الجدران، أو فسيفساء مركبة وغيرهما) نفسها، في المباني كلها.

كان بإمكاننا، طبعاً، أن ننطلق من تصنيف لضروب الصور المنتجة، أو لطرق عملانها، إلا أننا وجدنا أن هذه المقاييس ليست جديدة في الحساب الاجتماعي والاعتقادي، بل الجديد هو إقامة تمايزات بين الديني والدنيوي، بين العبادة والعيش، وبين ما يظهر من المباني في واجهاتها وقببها وجدرانها، وما نجده على جدرانها الداخلية، ولا سيما إذا كانت جدران بيت (أو قصر بالأحرى) خصوصي، لا جدران بيت (أو جامع) عمومي.

لا نمتلك واقعاً عن المساجد الإسلامية الأولى، مثل المسجد النبوي في المدينة المنورة، سوى أخبار قليلة مروية، كما ان غير مسجد منها، مثل مسجد الرسول أو مسجد الكوفة والبصرة في صيغها الأولى، كان مبنياً بالطين وبجذوع النخل، ما لم يصمد مع مرور الأيام. لكننا نمتلك عن غيرها، وخصوصاً عما بني خارج الجزيرة العربية، في العهد الأموي تحديداً، الكثير من المعلومات.

التوقف لازم بالتالي أمام المساجد الأموية، ولا سيما أمام «مسجد الصخرة»: فهو أقدم أثر تم بناؤه في الإسلام، عدا أن عدداً من وحدات البناء يرقى الى عهد بنائه، أي بين 66 هـ . و72 هـ . ؛ أو أمام «المسجد الأموي» في دمشق، الذي يرقى بناؤه الى عامي 88 هـ . و 98 هـ . ، أو أمام «المسجد الأقصى». أجريت تعديلات وتوسيعات عديدة على هذه المباني، إلا أن بعضها احتفظ بشكله الأساسي: قبة «مسجد الصخرة» تعرضت مرات عديدة للحرق والتدمير، وجرى بناؤها وترميمها في كل مرة وفق الشكل الأصلي، ما يجعلها أقدم قبة إسلامية في شكلها على الأقل. كما ان بعض هذه المباني احترق، فما بقي منها سوى قطع معدودة ترقى الى عهد البناء الأول: أصابت الحرائق أقساماً واسعة من الفسيفساء الزخرفية في المسجد الأموي، ولكن بقيت منها رقع جدران الفناء. كما ان عمليات الترميم، التي تلت أحياناً عمليات الحرق، جلبت معها مكتشفات هامة: ففي العام 1910، جرى الكشف عن نقوش مصورة في المسجد الأموي كانت مطموسة ومطلية بالكلس منذ عدة قرون؛ عادت إلينا بعد أن امتلكنا عنها وصف المقدسي لها وحسب[40]. إلى هذا، توصل عالم الآثار دي لوريه، في العام 1927، الى

(40) نقع في مجلة «المشرق»، العدد 11، سنة 1911، ص 639، على شيء من الجدال الذي صاحب الكشف عن النقوش المصورة، عند ترميم الجامع الأموي الكبير سنة 1910.

الكشف عن أجزاء من زخارف المسجد الأموي، في جوار المدخل الرئيسي للجامع. ما نريد قوله هو أننا نستطيع الاحتكام الى هذه المباني الدينية بوصفها وثائق فنية أصيلة. فماذا عن التصوير فيها؟

لهذه المباني كسوة فسيفسائية: الأحجار الخضراء والزرقاء والذهبية تكسو تماماً في «مسجد الصخرة» الأعمدة والجدران الداخلية والخارجية للقبة والأسطوانة التي ترتكز عليها، كما تكسوها أيضاً قطع الصدف اللامع وعرق اللؤلؤ، وتربيعات المرمر الملون. ونجد الكسوة الفسيفسائية أيضاً في مبنى المسجد الأموي: كانت جدران قاعة الصلاة الداخلية مع واجهتها الخارجية والأعمدة في الداخل والخارج مغطاة كلها بالرخام والفسيفساء الملونة، وكانت تربيعات الرخام الملون تكسو الجدران من الأرض الى ارتفاع 6,65 م. ؛ وكانت تُراعى الأشكال المكونة في عروق المرمر في تنظيم التربيعات، بحيث تؤلف أشكالاً متناسقة ومتكاملة، ووضعت فوق الرخام الفسيفساء. هذا ما وصفه به المقدسي، وهو ما قاله أيضاً شمس الدين الصوفي الدمشقي (– 727 هـ.) في كتابه «نخبة الدهر في عجائب البر والبحر»: «وبدمشق الجامع المتفرق الحسن والجمال والكمال ومن أعاجيب الدنيا (. . .) وترخيم حيطانه من أعجب شيء يراه الإنسان والرخام في غالب حيطانه وفوق الرخام تفصيص بشبك الزجاج المصبوغ والمذهب والمفضض وعروق اللؤلؤ ما هو ملء الجامع من داخل حيطانه وسائره منقوش بتلك الأصباغ على صور الأشجار والمدن والحصون والبحار وكل ما أمكن تصويره (. . .) والمنفوق على زخرفته في ايام سليمان بن عبد الملك بن مروان اربعون صندوقاً من الذهب الاحمر غير الرخام والبناء القديم»[41].

إلا أن هذه الكسوة كانت تتضمن زخارف هندسية أو نباتية أو كتابية أو صوراً: فلقد غُطيت في «مسجد الصخرة» الدعامات وأكتاف الأعمدة بألواح من النحاس والبرونز المطروق ذي الزخرف البارز على شكل شريط من عناقيد العنب وأوراقه ذات الرؤوس الخمسة. ونجد زخارف مشتركة بين المسجد الأموي وزخارف قبة الصخرة: أوراق الأكانثا التي تبرز من أواني الزهور، أو قرون الرخاء وصور الأشجار. كما نعثر في المسجد الأموي الكبير على زخارف من المربع والدائرة لتزويق المساحات والسطوح. كما ظهر أيضاً الخط الكوفي في حزام تحت السقف مباشرة في المسجد الأموي،

---

(41) شمس الدين الصوفي الدمشقي (– 727 هـ.) : «نخبة الدهر في عجائب البر والبحر»، ص 193.

ويحيط بالجدران الأربعة لقاعة الصلاة الداخلية، ونفذ بأحجار الفسيفساء الملونة، كما في قبة الصخرة.

وفي المسجد الأموي واجهات لها شكل لوحات معقدة، وفيها مناظر لمدن وبيوت وقصور وأشجار وجسور وأنهار وأزهار ونباتات، وفق الطراز السوري المحلي، وهي الصورة عينها التي نلقاها في زخارف جدران قبة الصخرة وأعمدتها في القدس وفي المسجد النبوي في المدينة. كما لو أنه استبقي على اللوحات البيزنطية القديمة، ولكن من دون شخوصها الآدمية، حيث ان خلفية اللوحات القديمة باتت موضوع التصوير. وتبلغ مقاسات إحدى اللوحات، التي تمثل نهر بردى على الأرجح، في طولها 34،5 م.، وفي عرضها 7 أمتار.

شغلت هذه المباني اهتمام العديد من الدارسين الأجانب والعرب، فأوسعوها تحليلاً ودراسة، مثل الكاتبة مرجريت فان برشم التي خصت الفسيفساء في المسجد الأموي بدراسة واسعة، وقارنتها مع غيرها مما هو موجود على قبة الصخرة، ومع رسوم وزخارف معروفة في المباني الرومانية والمسيحية الأولى، فوجدت أن الصناع الأمويين أخذوا عن هذه النماذج. كما تحتوي الزخارف في قبة الصخرة، حسب بعض المحللين، على تصاميم محلية نفذت بحجارة زجاجية ملونة لها بريق الجوهر، بعد أن خلطت معها قطع من الصدف اللامع والأحجار شبه الكريمة. ويرى البعض أن استعمال النجمة المثمنة جرى لأول مرة في الفن الإسلامي في زخارف قبة الصخرة، وكذلك الخط العربي على جدران القبة. كما وجد عدد آخر من الدارسين أنه تجتمع في قبة «مسجد الصخرة» فنون عديدة: الزخرف البيزنطي الرائج في سوريا وفلسطين، ونماذج من الفنين الساساني والقبطي.

2 . ج . 3 : التصوير الإسلامي الدنيوي

في عهد الخليفة عبد الملك بن مروان وابنه الوليد تم بناء مجموعة من المباني في القدس ودمشق وحلب، وتوصل علماء الآثار إلى اكتشاف ما يزيد على خمسين أثراً منها، وربما مئة أثر في تقديرات البعض. من هذه الآثار «قصر الحير الغربي» و«قصير عمرة» وقصر «المشتى» وغيرها من مساجد وحمامات واسطبلات ومخازن وقصور وقلاع مثل: الخرانة والحلابات والطوبة وحمام الصرخ وغيرها.

وفي العام 1898 اكتشف المؤرخ النمسوي آلوا موزيل (Aloi Musil) «قصير عمرة»، الواقع على خمسين كيلومتراً من الطرف الشمالي للبحر الميت، وزاره عدة

مرات، قبل أن يصطحب معه أحد المصورين الفوتوغرافيين لتصويره؛ ثم وضع كتابه الشهير عن هذا المبنى ورفعه الى «أكاديمية فيينا» التي نشرته في كتابٍ محسوبٍ في عداد الكتب الأولى المنشورة عن الفن الإسلامي. وأدى عمل هذا المستشرق مع المصور الفوتوغرافي الى حفظ صور عن هذه الآثار، إذ انها ما لبثت أن تضررت وانطمست بعض معالمها. ويعود تاريخ بناء هذا القصر الى عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك ما بين 94 – 97 هـ .، وسط إحدى المستوطنات الزراعية في شرقي الأردن، وتهدمت، اليوم، معظم أقسام القصر، ولم يبق منه سوى الحمام والقسم الخاص بسكن الخليفة.

ونقع في مجلة «المجمع العلمي العربي» على مقال للأستاذ جعفر الحسني، «مدير دار الآثار» في سوريا (م. س.، ص 339 و340)، بعنوان «قصر الحير»، يؤرخ فيه شيئاً من اكتشاف هذا المبنى الأموي: فنعرف ان الحفريات قامت بها «مصلحة الآثار» في العام 1936 باشراف أحد مفتشيها الأستاذ دانييل شلونبرجه، وان القصر يقع في بادية الشام على بعد 64 كلم من تدمر، وانه بناء مربع الشكل (طول ضلعه الشرقي 45،71 م، والغربي 05،73 م، والشمالي 45،70 م، والجنوبي 05،71 م). ويفيدنا المقال عن اكتشاف «تمثال امرأتين كانتا فوق مدخل القصر أحدهما جالسة والثانية مستلقية على ظهرها تشبه صنعتها التماثيل التدمرية المعروفة وكأنهما نقلتا عن صورة الجاريتين اللتين مر بهما أوس بن ثعلبة التيمي فاستحسنهما وأنشد فيهما:

فتأتي أهل تدمر خبراني | ألما تسأما طول القيام
قيامكما على غير الحشايا | على جبل أصم من الرخام

وفيهما قال أيضاً ابو دلف:

ما صورتان بتدمر قد راعتا | أهل الحجى وجماعة العشاق
غبرا على طول الزمان ومره | لم يسأما من أُلفة وعناق

ويعلمنا المقال أيضاً عن «بقايا أنواع من الرخام والمرمر والفصوص الملونة والأخشاب المنقوشة والمصبوغة والمذهبة»؛ وأن «أعظم» هذه الزخارف «ما عُثر عليه داخل غرفتين منها رُصفت أرضهما بالجص المصور تمثل الأولى سماوة امرأة تحمل بين ذراعيها سلة فيها أزهار وقد التف حول عنقها ثعبان وفوقها صورة (قنطورسين) بهيئة رجلين نصفهما الاسفل بشكل ثعبان له مخالب سبع ورسم في أرض الغرفة الثانية مرزبان على جواده يطارد غزلاناً يرميها بالسهام، وصورة قينتين الأولى تنفخ بمزمار والثانية تضرب بمرهب (؟) الخشب على عود ذي خسة أوتار». ونتحقق في هذا المقال من توصل الآثاريين الى معرفة تاريخ بناء القصر، بعد أن عثروا على كتابة كوفية على عتبة

البناء المسمى «قصر الملح»، هذا نصها: «بسم الله الرحمن الرحيم لا اله الا الله وحده لا شريك له. أمر بصنعة هذا العمل هشام أمير المؤمنين أوجب الله أجره. عمل على يدي ثابت بن أبي ثابت في رجب سنة تسع ومائة».

الصور تغطي، هنا، بخلاف المساجد التي تناولناها أعلاه، جدران القصر وسقفه وقبابه، وهي من النوع المسمى بـ«الفريسكو»، أي الرسم بالألوان المائية على الحائط، ولعلها أقدم التصوير الآدمي الإسلامي المعروف. وهي صور الصيد: قطيع من الحمر الوحشية تلاحق كلاب الصيد السلوقية، أو كلاب تطارد حماراً وحشياً؛ وصور نسائية: امرأة متوجة بعلامة النصر؛ مجلس الخليفة؛ وصور الملاكمة والمصارعة وغيرها. كما نجد صوراً لحيوانات، مثل دب يعزف على آلة موسيقية، وقرد واقف على قدميه... وعلى تصاوير في الحمام تمثل نساء وأطفالاً عراة وفق أسلوب واقعي في التصوير، بل حركي أيضاً. كما نعثر أيضاً على زخارف لها أشكال نباتية كعنقود العنب وورق الدوالي وزهرة اللوتس، وعلى أخرى ذات أشكال هندسية نفذت بالفيسفساء الحجرية. وماذا عن «قصر المشتى»؟

البناء مستطيل يقع في ساحة تبلغ 147 طولاً، وتوجد في الجهة الشمالية منها بنايات بالآجر والحجر، وجرى الكشف عنه في نهاية القرن الماضي على بعد عشرين ميلاً جنوبي عمان. الواجهات الثلاث المقبلة على الساحة مزخرفة كلها بالنحت البارز في الصخر نفسه، ويبلغ طول الواجهة الجنوبية 55 م، والواجهة الغربية 47 م، وجرى نقلهما الى متحف القيصر غليوم الثاني في برلين، بعد ان أهداهما السلطان عبد الحميد الى القيصر في العام 1903، وتوجدان اليوم في متحف الدولة في برلين.

دارت جدالات واسعة حول نسبة هذا القصر: بين قائل انه يعود الى ما قبل القرن الرابع، مثل ما دافع عن ذلك الباحث النمسوي جوزف سترزيكوسكي في كتابه «الفن المسيحي القديم في سوريا»، وقائل أنه يرقى الى العهد الأموي، وهو ما يقوله الأب اليسوعي رينه موترد: «فان هذه الحفريات (التي قام بها شلومبرجه في 1936، في قصر الحير الغربي) تضطرنا الى ان نعيد قصر المشتى الى الفن الأموي. وذلك ان التماثيل العارية التي ذكرها الأستاذ سترزيكوسكي في قصر بادية موآب ليست أقرب الى تماثيل الآلهة، ومظاهر العبادة التي استنتجها، من تماثيل الراقصات والمغنيات الخفيفات الثياب أحياناً، التي كشف عنها الأستاذ شلومبرجه في قصر هشام ببادية تدمر» (م. س.، ص 97 - 106).

يمتاز القصر بزخارفه المحفورة في الحجر الجيري: هندسية محضة في الواجهة

الشرقية، ونباتية في الواجهة الجنوبية، وأشكال حيوانية وبشرية وسط العروق النباتية المتشابكة في الواجهة الغربية. ووُجد في خرائب «المشتى» قطع من تماثيل عارية بين ذكور وأناث. وماذا عن خربة المفجر؟

عثر هاملتون وبرامكي خلال الحفريات التي أجريت بين عامي 1935 و1948 في قصر «خربة المفجر»، القريب من مدينة أريحا، والذي يعود الى عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك، على مجموعة تقرب من مائتي وخمسين جزءاً من لوحات مصورة، وعلى عدد كبير من زخارف فسيفسائية في القصر وفي مبنى الاستحمام الملحق به. ملامح الشخوص رومانية وبيزنطية، وتكوينات الزخارف قريبة من منسوجات فارس أو آسيا الوسطى. إلا أن الأجزاء المتبقية لا تكفي لتعيين هذه الصور والزخارف: زخارف هندسية، وصور حيوانات، ولوحة كبيرة محفوظة لشجرة ضخمة يقف الى يسارها غزالان يلتهمان الأوراق، والى يمينها أسد يثب على غزال يحاول التخلص منه.

إذا كنا نقع في هذه القصور على صور آدمية، بل عارية أيضاً، فاننا لا نجد أي أثر للكتابات العربية المزخرفة، كما تبيناها في زخارف المساجد. وما يبدو ممكناً ومستساغاً في القصور لا نجد له أثراً في المساجد. القسمة بينة، على الرغم من وقوعنا على بعض الزخارف المشتركة في قصير عمرة وفي قبة مسجد الصخرة.

كيف لنا أن نفسر هذا الاختلاف؟ السؤال جدير بالطرح، خاصة وأننا نلحظ انه لا يطاول داخل العمائر هذه، بل واجهاتها أيضاً: فنحن لا نجد أي أثر لزخارف أو صور على الجدران الخارجية لقصير عمرة، فيما تزهو واجهات مسجد الصخرة بتلاوينها وأشكالها. وتعود أسباب هذا الاختلاف إلى بلورة محددات خاصة، وجديدة بالضرورة، للعمائر الدينية الإسلامية، خصوصاً وأن عدداً منها جرى بناؤه فوق كنائس مسيحية. وقد نشأت هذه الأسباب أيضاً، بعد انتقال الخلافة من الجزيرة العربية الى دمشق، لـ«مماشاة» الخلفاء الأمويين تقاليد بيزنطية وغيرها كانت رائجة في بلاد الشام. هذا ما نقع عليه في تلازم الكتابات اليونانية بالعربية على لوحات قصير عمرة، وهو ما نتبينه في صورة أجلى في مسألة سك العملة الإسلامية.

نجد في كتب البلاذري وابن الأثير وغيرهما معلومات عن وضع العملات العربية في عهد الأمويين: فلقد تخلى الخليفة عبد الملك بن مروان عن النقود الساسانية والبيزنطية، وضرب الدينار العربي، وكان من ذهب في عام 72 هـ.، وكتب على مدار الدينار البسملة بالعربية ورسم على وجهها ثلاثة أشخاص. ثم سك الخليفة نفسه في عام 74 هـ. ديناراً جديداً، وضع على وجهه صورة الخليفة واقفاً بلباسه العربي، وعلى رأسه

عمامة، وتقبض يده اليمنى على سيف في غمده، وكتبت الشهادة حول الصورة، ووضع على ظهر العملة تاريخ ضربها. وفي عام 77 هـ . ضرب الخليفة نفسه عملة عربية من دون صورة أو شكل، مكتفياً بالآيات القرآنية. ونجد في هذا المسار أخذاً، ثم تحويراً، ثم ابتكاراً تاماً، للعملة الإسلامية[42]. وسنعود الى معالجة هذه المسألة بتوسع في الفصل الأخير.

3 : دلالات الدمية

يقول «كتاب العين» عن الصنم إساف ونائلة: «اساف: اسم صنم كان لقريش. ويقال: ان إسافاً ونائلة كانا رجلاً وامرأة دخلا البيتَ فوجدا خلوةً، فوثَبَ إساف على نائلة فمسخهما الله حجرين».

يورد الكلبي هذه القصة بدوره، بمزيد من «الحشو» الروائي: «قال أبو المنذر هشام ابن محمد: فحدث الكلبي عن أبي صالح عن ابن عباس أن إسافاً ونائلة - رجل من جُرْهُم يقال له إساف بن يعلى ونائلة بنت زيد بن جرهم وكان يتعشقها في أرض اليمن - فأقبلوا حجاجاً فدخلا الكعبة فوجدا غفلةً من الناس وخلوة من البيت ففجر بها في البيت فمُسخا فأصبحوا فوجدوهما مسخين فأخرجوهما فوضعوهما موضعهما، فعبدتهما قضاعة وقريش »؛ ويضيف الكلبي في موضع آخر: «وكان لهم إساف ونائلة، لما مُسخا حجرين وضعا عند الكعبة ليتعظ الناس بهما، فلما طال مُكثُها وعُبدت الأصنام عبدا معها، وكان أحدهما بلصق الكعبة الى الآخر» (م. س.، ص 9 و29).

ونقع في كتاب الأزرقي المذكور على القصة نفسها: «حدثني محمد بن اسحاق ان جرهماً لما طغت في الحرم دخل رجل منهم بامرأة منهم الكعبة ففجر بها ويقال انما قبلها فيها فمسخا حجرين اسم الرجل اساف بن بغاء، واسم المرأة نائلة بنت ذئب فأخرجا من الكعبة فنصب أحدهما على الصفا والآخر على المروة، وانما نصبا هنالك ليعتبر بهما الناس ويزجروا عن مثل ما ارتكبا لما يرون من الحال التي صارا اليها فلم يزل الأمر يدرس ويتقادم حتى صارا يمسحان، يتمسح بهما من وقف على الصفا والمروة ثم صارا وثنين يعبدان»، وما لبث أن نقلهما عمرو بن لحى، فجعل احدهما بلصق الكعبة والآخر في موضع زمزم (م. س.، ص 1/119 - 120).

---

(42) ناهض عبد الرزاق دفتر : «صناعة المسكوكات في مدينة السلام خلال عصر الخليفة هارون الرشيد»، (مع صور للعملات)، مجلة «دراسات آثارية إسلامية»، وزارة الثقافة، هيئة الآثار المصرية، المجلد الثاني، 1982، صص 105 - 115 .

ونجد في كتاب المسعودي، «مروج الذهب»، قصة أساف ونائلة: «وبغت جرهم في الحرم وطغت، حتى فسق رجل منهم في الحرم بامرأة، وكان الرجل يدعى بإساف والمرأة نائلة، فمسخهما الله عز وجل حجرين، صيرا بعد ذلك وثنين وعبدا تقرباً بهما الى الله تعالى. وقيل: بل هما حجران نحتا ومثلا بمن ذكرنا وسميا باسمائهما» (م. س.، ص 1/ 368).

العملية ليست هينة في تناول هذه الكتابات، ويصعب علينا الاحتكام إليها من دون تمحيص ويقظة، خاصة وأن غرضنا يقوم على تعقب الدلالات وتبين تاريخيتها، أي تبدلها، وتقبلها حمولات جديدة. ألا تكون هذه الأخبار مكتوبة وفق مقتضيات إسلامية حادثة؟ لن نبالي في هذا السياق بالاختلافات الروائية الواقعة بين الروايات الأربع، ولا بالزيادات الخبرية، مثل المعلومات التي يضيفها الأزرقي (نسب إساف ونائلة القبلي في اليمن)، ذلك أنها تتعدى مرادنا. ما يعنينا هو الانتباه الى كيفية صوغها لخبر ديني، أو اعتقادي، سابق عليها؛ أي الانتباه الى درجة «تاريخيتها» في هذا الشأن.

لعلنا نجد في هذه المرويات أصلاً قصصياً لنطاق «الحرم» في مكة مكانياً ودلالياً: فقد ارتكب إساف ونائلة الفحشاء في مكان غير محلل فيه ممارسة الجنس، ومنذ الفترة الجاهلية. وهو ما يتأكد في عقوبة ربانية أحالتهما حجرين، بل مسخاً. ولكن كيف حدث ان الله عاقبهما في حرم مخصص للأوثان في ذلك العهد؟ وما معنى تكفيرهما على هذه الصورة، وكيف يكونا «عبرة» لغيرهما أمام أعراب ما كانوا يعرفون حقيقة الله الواحد؟ وكيف أصبح الحرم حرماً في عهد الأوثان؟ لعلنا نجد في صياغة المسعودي، وهي المتأخرة بينها كلها، تفسيراً «معقولاً»، وهو أن الله عاقبهما، وجعلهما مسخين تقرباً منه. لا بل يسوق المسعودي رواية أخرى تلغي الرواية الأولى تماماً: «وقيل: بل هما حجران نحتا ومثلا بمن ذكرنا وسميا باسمائهما».

هذا ما نتحقق منه في كتابة الكلبي لقصص عدد من الأصنام، أي من كتابة لا تخلو من آثار لاحقة، أي إسلامية، إذ يقول: «كان ود وسواع ويغوث ويعوق ونسر قوماً صالحين ماتوا في شهر، فجزع عليهم ذوو أقاربهم، فقال رجل من قابيل: " يا قوم هل لكم أن أعمل خمسة أصنام على صورهم، غير أنني لا أقدر أن أجعل فيهم أرواحاً؟" قالوا: " نعم" فنحت لهم خمسة أصنام على صورهم ونصبها لهم» (م. س.، ص 51). لا نجد صعوبة في الوقوف على الأثر الإسلامي في الكتابة، حين نلقى الخبر يتعين في امتناع الصانع إحداث «روح» في التماثيل المنحوتة، وهو تعيين تحدد، كما سبق لنا أن بينا، مع المواصفات الإسلامية لـ«الصورة» و«الخلق». كيف لنا، والحال

هذه، أن نتعقب الدلالات ونتحقق من حمولاتها؟ ماذا عن عدد من الألفاظ المخصوصة، وهي الدخيلة - المعربة؟

3 . أ : الدخيل - المعرب

نقع في تعريفات «كتاب العين» على لفظ «البد» بوصفه لفظاً دخيلاً، ومعرباً عن «بُت» الفارسية، ويشير الى «بيت فيه أصنام وتصاوير»؛ أي أنه يعين ما يسميه الكلبي بـ«الطاغوت»، أي الأمكنة التي تجتمع فيها الأصنام والصور. وهو في ذلك مرادف للفظ آخر، هو «الزون»، الذي يعين في «كتاب العين» الموضع الذي «تجمع فيه الأصنام وتنصب وتزين».

اذا كنا لا نعثر في المجموعات الدلالية المندرجة في مجموع «الدمية»، حسبما يعرفها المعجم، على ألفاظ عديدة، دخيلة ومعربة، فاننا نجد في الأخبار الواردة عن الأصنام ما يشير الى صلات العرب في الجزيرة العربية بأقوام أخرى، وفي فترات تاريخية قديمة. وهي أخبار تفيد عن معرفتهم أو عن تعيينهم لأصنام كانت معروفة في عهد نوح أو قبله، أو عن «استثارة» إبليس لعدد منها لأهل الجاهلية. ففي عدد من مرويات الكلبي والأزرقي أخبار تفيد أن عرب الجزيرة اتصلوا بالأصنام أو تعرفوا إليها بعد إتيان أحدهم بتماثيل من بلاد الشام. هل تعني هذه الأخبار وتؤكد كون الجزيرة العربية عرفت قبل الإسلام صلات تبادل وأخذ في ميدان التماثيل والصور؟ من دون شك، بعد أن تحققنا من حصول عمليات التبادل هذه في ميادين أخرى. هذا ما يمكن قوله عن صلاتهم بالمسيحية، المعروفة بتماثيلها وصورها، والتي يذكر الخليل شيئاً منها عند حديثه عن وجود «صنم على خلقة مريم» في «بيت» النصارى أو «هيكلهم».

هذا ما نتعقب أخباره في المصادر، وما تفيدنا عنه أصول بعض الألفاظ: يعتبر المستشرق فرانكل أن لفظي «وثن» و«صنم» من أصل غير عربي؛ ويذهب عدد من الباحثين الى ان أصل لفظ «صنم» هو «صلم»، التي تعني «قطع، صور» في عدد من الكتابات السامية؛ ونعرف ايضاً ان اسم المعبود «صلم» ورد في عدد من الكتابات العربية الأولى، من ثمودية ولحيانية وخلافها في مناطق تيماء ونجران[43].

---

(43) فرانكل : الكتاب المذكور أعلاه، صص 271 - 274؛ وأحمد هبو: «تأثير لغات الشعوب القديمة في لغة كتب السيرة» ص 99، في الجزء الثاني - الكتاب الثالث من دراسات تاريخ الجزيرة العربية: «الجزيرة العربية في عصر الرسول والخلفاء الراشدين»، مطابع جامعة الملك سعود، الرياض، 1989 .

كما نعرف من الكشوفات الأثرية التي جرت في جنوبي الجزيرة العربية أنهم كانوا يستعملون لفظ «هصنع» في اللغة اللحيانية للدلالة على «الصانع»، أي القائم بعملان التماثيل، ولفظ «نحت» للدلالة على صنع التمثال[44]. ويرى حسين بن فيض الله الهمداني في «استدراك»، في «كتاب الزينة» للشيخ الرازي الذي حققه، أن «التعسف ظاهر في دعوى اشتقاق الصورة من صار الشيء يصير ويصور، أو صاره يصوره أي اماله، وفي دعوى أن معناه التمام والغاية، وأن منه المثال والتمثال. وقد شاع استعمال «صور» بمعنى المثال والتمثال في اللغات العربية الجنوبية القديمة. وأغلب الظن ان العربية أخذته بهذا المعنى قديماً من الجنوب، ثم تسرب الى الشمال، فوجدنا نظيره في الآرامية»، مستنداً في ذلك الى كتابات المستشرقين هومل وموردتمان وروسيني وجيفري[45]. ويرى الأب لويس شيخو أن أصل لفظ «الدمية» يعود الى السريانية، ومعناها «الشبه»[46].

ما نريد قوله هو أن اللغة تُظهر في هذا الميدان بدوره، وإن في عدد محدود ولكن أساسي من الألفاظ، عمليات الأخذ من لغات (وثقافات) أخرى؛ وهي عمليات تشير - حتى لا نقول تعين - الأصل البعيد الغارق في القدم لهذه الأعمال والمعتقدات.

3 . ب : الجديد الدلالي

استطعنا، ولو بمؤشرات محدودة في نهاية المطاف، تعقب أصول بعض الألفاظ، كما ان مشروعنا للتعرف على عدد من الألفاظ الناشئة أو المستحدثة في هذا الميدان قد يكون أسهل مما كانت عليه العملية السابقة. لهذا بدا لنا مفيداً العودة، بداية، الى عدد من أبيات الشعر الجاهلي للوقوف على عدد من الألفاظ والدلالات المندرجة في اطار «الدمية».

يرد لفظ «الدمية» في مواضع عديدة في الشعر المناسب للفترة التي ندرسها، ويدل في المقام الأول على التماثيل المصورة، والمسيحية على الأرجح: مثل حديث عدي بن

(44) كما ينقلها جواد علي في تاريخه «المفصل» عن بحوث كاسكل : الفصل التاسع عشر بعد المائة، ص 67 - 68 .

(45) الشيخ الرازي : «كتاب الزينة»، تحقيق : حسين بن فيض الله الهمداني، دار الكتاب العربي بمصر، القاهرة، 1957، ص 1/ 229 .

(46) الأب لويس شيخو: «النصرانية وآدابها بين عرب الجاهلية»، مجلة «المشرق»، المجلد 7، ص 681 .

زيد عن «دمى العاج في المحاريب»، أو الدمية التي فتنت قسها في بيت أبي العتاهية، أو «دمية المحراب» عند أمية بن أبي عائذ، أو الـ«دمية التي زُيِّنَت بها البِيَع»، أي الكنائس، في بيت للأخوص. ولعل هذه الدمية هي السيدة العذراء، التي يذكرها «كتاب العين» في هذا المعرض، خاصة وأن الكنائس تحفل بها، حسبما يتضح من وصف ننقله عن ياقوت الحموي عن محتويات عدد من الأديرة[47].

وتفيدنا هذه الأبيات شيئاً عما كانت عليه هذه الدمى: من عاج أو مرمر، و«مذهبة» أيضاً فيما يبدو، حسبما يتضح من أبيات للأعشى وعبد الله بن عجلان وسلمى بن ربيعة تربط بين الدمية والذهب. لكننا نشهد في هذه الأبيات أيضاً تحولها الى استعمالات مجازية تجعلها تشبيهاً مستحسناً للمرأة الجميلة، أو لـ«البيض الأوانس الحور»، في غير بيت للأعشى وعبيد بن الأبرص والأخوص. ونتحقق، في العملية نفسها، من ورود التمثال في صورة استعارية تدل على «الأطلال» في بيت لذي الرمة، ما يشير الى صورة «شكلانية» حتى لا نقول مجردة أو تجريدية للتمثال. ان هذه التوسعة الدلالية تكشف لنا استعمالاً مديداً ومتفرعاً ومتنوعاً لهذا اللفظ في سياقات دلالية مختلفة، من الديني حتى الإنساني والشكلي الصرف. كما تكشف لنا هذه الأبيات عن صلات قربى بنائية ودلالية بين حسن الصورة والحسن الطبيعي، بين الحسن والفتنة، وبين وضع التماثيل والزينة المكانية.

وجدنا، إذن، أن «الدمية» تتحدد وفق علاقات تجعل الحسن متحققاً في مقابلات ومعاينات بين «الطبيعي» (الإنسان، ولا سيما المرأة، في شكلها ولونها وتقاطيعها وملبوساتها) و«الصناعي» (التمثال المصور، ولا سيما في مادته وصنعه ورونقه). ولا يقتصر الأمر على مقابلات ومعاينات مجردة، أو في ذاتها، بل يشتمل أيضاً على ما يتلقاه الناظر: كيف يحدث أن للعين متعة، وأن للبصر لذة؟ كيف يحدث أن يجد

---

(47) ذكر ياقوت الحموي في «معجم البلدان» في مادة «دير باعنتل»، أن الدير هذا في جوسية من أعمال حمص، كان مزيناً، و«منها أزج أبواب فيها صور الأنبياء محفورة منقوشة فيها. وهيكل مفروش بالمرمر لا تستقر عليه القدم. وصورة مريم في حائط منتصبة كلما ملت إلى ناحية كانت عينك إليها» (ص 2/ 500).
كما أورد العمري في «مسالك الأبصار في ممالك الأمصار» حديثاً عن صورة «دير الباعوث» على شاطئ الفرات : كانت في هيكله «دقيقة الصنعة، عجيبة الحسن، يقال ان لها مئتين من السنين، لم تتغير أصباغها ولا حالت ألوانها» (ص 1/ 262). وذكر أيضاً أن بـ«دير يوسف»، فوق الموصل، عجائب من بدائع التصوير (ص 1/ 302)؛ وأنه رأى في «دير المصلبة» بظاهر القدس صوراً يونانية في غاية الحسن (ص 1/ 339).

الإنسان في الهيئات والأشكال والمواد والألوان والمقادير والصور أشياء لا تعجبه وحسب، ولا تروق له فقط، بل تبلبله وتخطف لبه وعقله أيضاً؟

حسنٌ حسي، عياني، يشترك فيه الاعتقادي والإنساني، والديني والطبيعي. حسنٌ متحقق في ما يصنعه الصانع، وفي ما يطلبه من نفاسة في المواد، وفي ما ينتجه من تقطيع للشكل وما يتبادله مع العين الناظرة من علاقة: علاقة حيوية تستحوذ على الناظر طالما أن التمثيل هو، حسبما يعينه «كتاب العين»، «تصوير الشيء كأنه تنظر إليه»؛ علاقة تشد الناظر إليها أينما كان، مثلما يصف ياقوت الحموي وقوفه أمام تمثال السيدة العذراء في أحد الأديرة، حيث انها كانت «منتصبة كلما ملت إلى ناحية كانت عينك إليها».

بعد تعقب هذه الدلالات المتمحورة حول «الدمية»، انطلاقاً من أبيات الشعر، نعود الى مرادنا الأول: ما نقول عن الألفاظ الموسومة بالفعل الإسلامي الحادث، أي الألفاظ والدلالات الناشئة؟ قد يكون مفيداً التوقف عند عدد من الألفاظ المشتقة من «و ح د» وتبين دلالاتها القديمة - الناشئة:

- «الوَحَد: المنفرد، ورجلٌ وَحَدٌ، وثورٌ وَحَد. وتفسيرُ الرجلِ الوَحِد: الذي لا يُعرف له أصل»؛

- «والرجل الوحيدُ ذو الوَحْدَة، وهو المنفرد لا أنيس معه»؛

- «والتوحيد: الإيمان بالله وحده لا شريك له، والله الواحدُ الأحدُ ذو التوحد والوحدانية»، الى غير ذلك من الألفاظ والدلالات التي لا تزيد عن هذه الأصول الثلاثة.

نلاحظ أن الأصل الثالث يجمع الأصلين السابقين: الله هو «ذو التوحد والوحدانية» في آن، أي أنه منفرد لا أصل له، من جهة، ولا أنيس معه، من جهة ثانية. يجمع الأصلين ولكن بعد أن يقطع معهما، ويحملهما معنى جديداً: هذا المنفرد لا يقع - بعد «التوحيد» - في كل اسم، سواء أكان إنساناً مفرداً، أو حيواناً واحداً، أو عدداً لا أصل له، بل في: الله، «الواحد الأحد»، والذي «لا شريك له».

تعيينٌ أشبه برسم حدود دلالية، تقوم على تسميةٍ بقدر ما تقوم على تنحية، حيث «الواحد» لم يعد صفةً أو نعتاً يضاف الى هذا أو ذاك من الكائن أو الجامد، بل أشبه بالاسم العلم: هو الواحد وغيره الكثرة، هو الأصل وغيره التفرق. لا نقع على دلالة جديدة، بل على مجموعة من الدلالات المتعالقة والمتولد بعضها من بعض؛ وهي تعين في مجموعها، وفي العلاقات التي تنشئها، ميداناً دلالياً، هو ميدان «الله».

يرد لفظ «الله» في أبيات من الشعر الجاهلي من دون أن نعرف تماماً ما إذا كان الإيراد هذا مزيداً (بفعل التدوين اللاحق، أي في الفترة الإسلامية) أم أصيلاً لشعراء مسيحيين. لعله كان مستعملاً، مسيحياً أو وثنياً، ويشير في الحالة الثانية الى عدد من الآلهة التي عينها أهل الجاهلية في الأصنام، كما يسميها «كتاب العين» في قوله: «ثم تمادى بهم الأمر إلى أن اتخذوا تلك الأمثلة أصناماً يعبدونها دون الله». إذا كان اللفظ محل استعمال في الفترة السابقة على الإسلام، فان هذا الاستعمال توقف، أو جرت تنحيته مع الإسلام. يقول «كتاب العين»: «إن اسم الله الأكبر هو: الله، لا إله إلا هو وحده». وهو ما يتضح في صورة أجلى، عند حديث المعجم عن «الشرك» و«المشركين»، إذ تعني «تعدد» الآلهة، لا وحدانيتها: الله واحد.

ودلالات «الله» لا تشتمل على «الوحدانية» وحدها، بل على عدد آخر من الصفات، منها لا بل أقواها في هذا السياق هو أنه لا يقع عليه «الوصف». وهو ما نجده بيناً في تعريفات «كتاب العين» لـ«التنزيه»، أو لـ«التسبيح» أو لـ«القدس»: «تنزيه الله عن كل ما ينبغي أن يوصف به». لا يوصف إذن، أي غير قابل للتعيين بمحددات جسمانية أو شكلية، وهو ما نقع عليه في صورة وصفية في حديث قاله جبريل للنبي، وينقله المعجم «وفي الحَدِيثِ أن جبريل قالَ للنبي - صلى الله عليه وسلم -: « إن للّه دون العرشِ سَبْعِينَ حِجاباً لَوْ دَنَوْنا من أَحَدِها لأَحْرَقَتْنا سُبُحاتُ وَجْهِ رَبِّنا ، يعني بالسُّبْحَةِ جَلالَهُ وعَظَمَتَهُ ونُورُهُ». والحديث يصف «الواحد» في مكان ممنوع عن النظر بفعل وجود سبعين حجاباً، كما يصف المادة النورانية لهذه الحجب الحارقة لكل من يطلب الرؤية. وهي حجب مثل حواجز «حارقة» لكل من يقترب منها؛ أي ممنوعات اعتقادية، أو «حدود»، حسبما يعينها المعجم، بوصفها «الأشياء التي بيَّنها وأمرَ أن لا يُتعدى فيها».

نجد، إذن، في هذه الدلالات الناشئة تعاكساً جلياً بين مقتضيات التنزيه ومحمولاته وبين دلالات الدمية كما بيناها أعلاه؛ وهو أكثر من تعاكس، إذ انه يقلب مقاييس الاستحسان والتذوق في الصور والأشكال: مقاييس تتجنب الوصف أو تمتنع عنه، إلا أنها لا تعدم الحسن، بل تعينه في صورة مخالفة، جديدة.

3 . ج : المضاهاة والتنزيه

قد تكون مادة «رأى» في المعجم من أطول المواد المعجمية، عدا أنها تشتمل على ألفاظ ودلالات لطيفة ودقيقة ومتنوعة، ما يظهر في حد ذاته، أي في وفرتها اللغوية

والدلالية، درجات استعمالية واشتقاقية لهذا الفعل ومستدعياته في الإنتاج كما في التلقي. فما الألفاظ هذه؟ لن نعدد المشتقات كلها، بل سنسعى الى تصنيفها في مجموعات؛ وهي أربع، على ما تبينا:

- مجموعة «الرأي»: وتشير الى ما يدركه «القلب»، أي ملكة الفهم عند الانسان، ومنه «رِيتُ» و«الترائي» في الظن من الآراء والاعتقادات؛

- مجموعة «الرأي»، للعين الباصرة، ومنه «المرآة» التي ينظر فيها، و«الرِّي» وهو «ما رأت العين من حال حسنة من المتاع واللباس»، و«الرِّيّ» وهو «ما أَرَيت القوم من حسن الشارة والهيئة»؛

- و«الرؤيا»، وتعين صور المنام؛

- و«الرئي»، وهو «جني يتعرض للرجل يُريه كهانة وطباً».

نرى في المجموعات الثلاث الأولى أشكالاً مختلفة من صور الأشياء والكائنات والأفكار وأشباهها، بما تتطلبه من معاينة وتفكر، وبما تؤدي اليه من أفعال مخصوصة بحسن تقبل الصور واستحسانها بالتالي. أما المجموعة الرابعة فتعين جنياً بعينه، له قدرة على إظهار صور خافية على الإنسان.

نتحقق من وجود هذه المعاني في موضع آخر من «كتاب العين»، في بناء ترادفي يكاد يكون تاماً، هو بناء الألفاظ والدلالات المشتقة من فعل «نظر»: «المنظَرة» تقابل «المرآة»؛ و«المنظر» «الرّي»؛ و«نظر العين» و«نظر القلب»؛ و«رأي العين» و«رأي القلب». لا نقع في هذه الألفاظ على لفظ دال على صور المنام، بل على غيره مما لا يفيدنا في عرضنا (مثل «ناظر العين»، وهو النقطة السوداء في سواد العين، أو لفظ «النظير» ويعين مثيل الشيء، أو «المناظرة»، وتعني إعمال فكر اثنين في أمر ما). أما ما استرعى انتباهنا فهو لفظ «النَّظرة»، ويعين في المعجم استعمالاً خصوصياً بالجن: «النظرة من الجن تصيب الإنسان مثل الخطفة».

لاحظنا في مجموع الاستعمالات هذه، سواء في «رأى» أو في «نظر»، كونها تعين أفعالاً صادرة عن الإنسان، فيما يفيدنا تعريف هذه الوحدة عن كون الجن «تنظر» بدورها، بل ان لنظرتها فعلاً سيئاً على الإنسان. وتعلمنا نبذة تعريفية أخرى أن للشيطان «صورة» بل «طيفاً» بالأحرى، «وهو ما يغشى البصر من وسواس». للجني، إذن، قدرة على «إراءة» الصور أو إظهارها، وأن له نظرة، هو الآخر، وقد تكون مسيئة أو خاطفة للإنسان. ما حقيقة الالتقاء بين النظرين، وبين الإنسان والجن؟

سبق لنا في هذا الفصل أن تساءلنا عن علاقة الإنسان بالجن، بعد أن أشار «كتاب

العين» الى أمر لافت، وهو أن إبليس أعاد إلى أهل الجاهلية صنماً مدفوناً، أو مغيباً، ولكن بعد أن عقد أسباب الكلام - بل «الوساوس» - معهم. ومن هو الجني هذا؟ أهو قوة خارجية فعلاً؟ فلو كان خارجياً تماماً لما كان يحتاج الى موافقة الإنسان نفسه، ولا الى الوسوسة. في هذه العلاقات الدلالية الشائكة والشيقة في آن علاقة غير لازمة، بل ممكنة بين الإنسان والجني، وهي علاقة لا تقوم لها قائمة إلا بعد تقبل الإنسان لدعوة الجني، أي الدخول في لعبة الشر.

إبليس صانع تماثيل، إذن، ولكن بعد طلب البشر لهذا العمل، كما لو أن هذا العمل اختراق لمنطقة غير منظورة، وللشيطان وحده قدرة اجتيازها، هو الوسيط بين عالمين، بين العيني والخفي. كيف لا يكون وسيطاً متنقلاً وهو طيف، أي إمكان صورة لا تتحقق إلا بعد قبول الإنسان لها؟ كيف لا يملك هذه القدرة، ولعينه نفاذ سيئ على البشر! إبليس هو هذه القدرة على الاتيان بأعمال، بصور، ليست لكل البشر، بل لعدد منهم ممن أقاموا الحوار معه، ممن جعلوا أطيافه صوراً، ووساوسه أشعاراً؟ لكن هذه العلاقة تخيف بقدر ما تعجب. وهو ما ننتبه إليه في حمولات الخوف والفزع والروع التي تقترن بالجمال: «الروع: الفزع. راعني هذا الأمر يروعني، وارتعت له، ورَّوعني فتروعت منه. وكذلك كل شيء يروعك منه جمال أو كثرة. تقول: راعني فهو رائع». وهو ما نجده في تعريف الهول و«التهاويل»، التي تعني في آن زينة الوشي والتصوير والسلاح.

تعين حمولات المعاني هذه تعايشاً وتنافراً بين دلالات جاهلية وأخرى إسلامية: حمولات ترى الى الصنيع الفني، المختلف، الذي لا يقوم به سوى عدد من البشر، على أنه «العجب العجاب»، وأخرى ترى إليه على أنه من صنيع قدرة غير إنسانية، بل خافية عليه وشريرة، هي قوة الشيطان. هل يعني هذا أن الصورة لم تعد ممكنة إلا عند «المصور» الواحد الأحد[48]، وأن غيرها أطياف؟ هل يعني هذا أن الكلام الجميل والبليغ لم يعد موجوداً إلا في كتابه «المبين»، وأن غيره وساوس؟ لا، بل يعني أن القسمة الجديدة تميز «الواحد» القادر وحده على الخلق والتصوير، أي على إبداع من دون أصل ومن دون طيف، وتعين عالمه على أنه عالم الحق والجمال في آن.

---

(48) نقع في الشعر الجاهلي على أبيات تعين «الصورة» بوصفها فعل «الخلق» عند المسيحيين العرب قبل الإسلام، كما في هذا البيت للشاعر عدي بن زيد العبادي («كتاب البدء والتاريخ»، ص 1/ 151: ورد في كتاب «النصرانية وآدابها بين عرب الجاهلية» للأب شيخو، ص 255):

قضى لستة أيام خلائقه ... وكان آخرُ شيءٍ صَوَّرَ الرجُلا

الفصل الخامس :

الشارة

قادتنا قراءة «كتاب العين» الى التعرف على مجموعات دلالية متعلقة بالجسم البشري، بوصفه موضوع تحسين ومعالجة: تحسين أو زيادة لجماله (أو لعدمه) الطبيعي، ومعالجة له أو لهيئته الظاهرة. وأدى بنا ترتيب هذه المجموعات الدلالية الى التحقق من اجتماعها في مجموع دلالي واحد، نجده ماثلاً في تعريف «الشارة». فما الشارة؟ هي «الهيئة واللباس الحسن»، في «كتاب العين». وانتهينا الى اعتماد هذا التعريف منطلقاً للمعالجة، بعد أن وجدنا هذه المجموعات الدلالية تلتقي، بما ترسمه من صلات، وبما نعرفه أيضاً عن واقع التجربة التاريخية والإنسانية التي تعينها حتى النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة، تلتقي، إذن، حول ممارسات وسلوكات وصنائع وصفات موصولة بالحسن الخاص بالجسم البشري.

كان بإمكاننا أن ننطلق من الصناعات المتصلة بالجسم البشري والمحسِّنة له، فنعرضها وندرسها، إلا أننا انتهجنا سبيلاً آخر، تبعاً لخطتنا المنهجية (كما عيناها في المدخل): أن نرى إلى هذه الصناعات، لا في المعجم فقط، وإنما في الزمن الاجتماعي والتاريخي أيضاً. فما النفع من إفراد، أو من التعاطي مع الحلي على حدة، كغرض مستقل للدراسة (مثلما هو عليه الحال في الكتب الفنية السارية)، إذا كانت هذه الحلي تندرج في التجربة التاريخية والإنسانية (وفي «كتاب العين» أيضاً) في سلوك أوسع، هو الزينة الشخصية؟ يمكننا أن نعدد الأسئلة، إلا أنها تؤكد صواب الانطلاق من التاريخي، لا من التصنيف التجريدي (أو على أساس الأنواع: الحلي، الملابس، العطر . . .)، خاصة وأننا انتبهنا الى أن مجموع هذه السلوكات تتحقق في نوعين:

- نوع يتكون من سلوكات إنسانية تؤدي في اقتنائها واستعمالها لمصنوعات مختلفة للجسم، في قامته أو في اعضائه، أي في هيئته، الى جعله «مرئياً» في صورة أحسن؛

- ونوع يتكون من سلوكات تؤدي في اقتنائها واستعمالها لمصنوعات ومواد، وفي معالجاتها المخصوصة لها، الى جعل الجسم «مشموماً» في صورة أحسن.

1 : اللباس

وجدنا في «كتاب العين» معطيات واسعة وتفصيلية تفيدنا عما يعين الجسم البشري في جماله (أو عدمه) الطبيعي، من جهة، وعما يلجأ اليه الانسان، سواء المرأة أو الرجل، لتحسين هذا الجمال، من جهة ثانية. كما لاحظنا في هذه العمليات تمييزاً بين «الضروري» (مثل الحاجة المشتركة للبس) و«التمييزي» (أي طلب الانسان التميز عن أقرانه في هيئته). ولكن كيف للجسم أن يكون «أحسن» في مظهره، ولا سيما باللباس؟

يحتل اللباس القسم الأوسع من مجموع هذه المادة، ويوازي وحده المادة المخصوصة بالبناء (كما درسناها في فصل سابق). وهي مادة غنية متشعبة، تعرض جوانب عديدة عن اللباس، من صناعته حتى ضروبه، للرجل كما للمرأة، سواء أكان اللباس عادياً أم حسناً. ولكن كيف نقدم مادة اللباس في صورة نسقية مرتبة تمكننا من قراءة سوية لها؟

يقترح عدد من الكتب والدراسات الحديثة سبلاً منهجية متباينة لتناول اللباس العربي القديم[1]. نقع في هذه الكتب والدراسات على تحاليل عينية أو وصفية أو معجمية أو

---

(1) نذكر من هذه الكتب والدراسات:
- رينهارت دوزي: «المعجم المفصل بأسماء الملابس العربية»، ترجمة أكرم فاضل، وزارة الأعلام، بغداد، 1971؛
- د. صلاح حسين العبيدي: «الملابس العربية الإسلامية في العصر العباسي من المصادر التاريخية والأثرية»، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980؛
- د. يحيى الجبوري: «الملابس العربية في الشعر الجاهلي»، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1989؛
- د. سعاد ماهر محمد: «النسيج الإسلامي»، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، القاهرة، 1977؛
- فريال داود المختار: «المنسوجات العراقية الإسلامية»، وزارة الأعلام، بغداد، د. ت؛
- جرجي زيدان: مادة «اللباس» في الجزء الخامس من كتاب «تاريخ التمدن الإسلامي»، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة، د. ت، صص 608 - 611؛
- د. مليحة رحمة الله: «الملابس في العراق خلال العصور العباسية»، المجلة التاريخية المصرية، القاهرة، مجلد 13، 1967، صص 185 - 216؛ =

تاريخية أو فنية، تدرس اللباس في حقبة تاريخية بعينها، أو تتوقف أمام ضروب وحسب منه؛ وهي تحاليل سنعود الى الاستفادة منها في المواضع المناسبة. أما ما يستوقفنا فيها، في هذه اللحظة من تطور بحثنا، فهو المنهج المعتمد في عدد منها.

إذا كان الباحث صالح أحمد العلي يعالج في دراستيه المذكورتين أعلاه الفترة التاريخية التي نعنى بدراستها، أي القرنين الأول والثاني للهجرة، فان منهجه لا يناسبنا، ذلك أنه يقوم على ترتيب ضروب اللباس، مثل دوزي قبله، في نسق معجمي ألفبائي. المعلومات الواردة في هاتين الدراستين ثمينة ومدققة، إلا أن منهج عرضهما لا يساعدنا في تقديم مقترح نسقي لعرض العمليات المتصلة باللباس، من إنتاجه حتى لبسه. لكننا نجد في كتاب لاحق، هو «الملابس العربية الإسلامية في العصر العباسي من المصادر التاريخية والأثرية» للدكتور صلاح حسين العبيدي، منهجاً في عرض صلة اللباس بالجسم البشري، يناسب غرضنا. ولقد وجدنا ان الباحث أخذ في كتابه بالسبيل المنهجي الذي أقامته الباحثة مليحة رحمة الله في دراستها المذكورة. فما السبيل هذا؟

تنتهي الباحثة رحمة الله إلى فرز أنواع الألبسة تبعاً للجسم، فتقسمها الى ثلاثة

= - د. نوري حمودي القيسي: «الملابس في معجم لسان العرب»، مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد، جزء أول، مجلد 38، صص 83 - 119؛

- د. صلاح حسين العبيدي: «صناع النسيج في الآثار العربية الإسلامية في العصر العباسي»، مجلة «المورد»، بغداد، 1986، مجلد 15، عدد أول، صص 31 - 38؛

- حبيب زيات:

- «لعب الثياب»، مجلة «المشرق»، العدد 36، صص 469 - 471؛

- «ثياب الشرب»، مجلة «المشرق»، مجلد 41، سنة 1947، صص 137 - 141؛

- «ثياب الوشي»، مجلة «المشرق»، مجلد 41، سنة 1947، صص 106 - 115؛

- «أزياء الأكمام وما كانت تصلح له في الملابس العربية»، مجلة «المشرق»، مجلد 41، تشرين الأول - كانون الأول 1947، صص 465 - 476؛

- «الزنار وسمات النصارى واليهود في الإسلام»، مجلة «المشرق»، العدد 43، صص 200 - 234؛

- مصطفى جواد: « أزياء العرب»، مجلة «التراث الشعبي»، بغداد، العدد 8، 1964؛

- صالح أحمد العلي:

- «الألبسة العربية في القرن الأول الهجري: دراسة أولية»، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد 13، سنة 1966، صص 41 - 62 و418 - 425؛

- «الأنسجة في القرنين الأول والثاني للهجرة»، مجلة «الأبحاث اللبنانية»، بيروت، عدد كانون الأول من سنة 1961 وغيرها.

أنواع: لباس الرأس، لباس الجسم، ولباس القدم، عند الرجل والمرأة. ويأخذ الباحث العبيدي بهذا السبيل بعدها ويقوم بتفريعه، فيصبح على الصورة التالية: ملابس الرأس للرجال أو للنساء، ملابس البدن الداخلي للرجال أو للنساء، ملابس البدن الخارجي، لباس القدم للرجال أو للنساء. وجدنا ان السبيل هذا مناسب للفرز الدلالي، طالما أنه يعين في مداخله المقترحة توزيع الملابس تبعاً لأوجه استعمالها في الزمن الاجتماعي والتاريخي.

1 . أ : صناعة اللباس

اخترنا، بداية، الوقوف على صناعة اللباس، أي على مواد انتاجه وطرقه، وعلى الصناع الذين يقومون به، خاصة وان «كتاب العين» يوفر لنا مادة وافية تفيد عن ذلك. فماذا عن مواد الألبسة؟

في المعجم تعريفات خاصة بألبسة عديدة، وتتضمن مواد دالة على صنعها. من هذه المواد: الصوف. نجد، على سبيل المثال، ان الألبسة هذه مصنوعة منه، وهي التالية: «المدرعة»، و«القرام»، و«الخميصة»، و«الخملة»، و«الكوارة»، و«القهز»، و«الاضريج» وغيرها. كما نتعرف من مواد معجمية على أمور متصلة بإعداد الصوف، مثل «الدجاجة»، وهي «وَشْتَقَة من الغزل، أي كُبَّة»؛ و«جفالة الصوف»، أي «ما طال وحسن ودق» منه، الى غير ذلك. كما يفيدنا المعجم أن مواد أخرى، مثل الوبر وخلافه، قد تخلط مع الصوف، مثل لباس «الخميصة» الذي يخالط الصوف الحرير فيه. ولا غرابة أن نجد الصوف في قائمة المواد الأكثر استعمالاً في الألبسة، كما تتبدى في المعجم، إذا عرفنا أن الصوف كان من المواد المتيسرة - كما هو معلوم - في جزيرة العرب وخارجها.

ومن هذه المواد أيضاً: «الكتان»، ونجده في هذه الملابس: «الخيش»، و«القصب»، و«القنب»، و(الثياب) «الشطوية» وغيرها. كما يُظهر لنا المعجم كيفيات إعداد الكتان، مثل «مشقه» الذي يعني جذب الكتان «حتى يخلص خالصه وتبقى مشاقته»؛ أو «الدبير»، وهو «فتل الكتان» وغيرها.

كما نعثر في المعجم على أنواع من الحرير، مثل «السرق»، وهو «أجوده»؛ أو «الدمقس»؛ أو «الخز»؛ أو «الرقم»، وهو «خز موشى» وغيرها. كما يشير أيضاً إلى مواد أخرى مثل القطن، أو أنواع الفراء، أو الوبر، أي صوف الابل والأرانب وغيرها؛ أو «السلوك»، وهي «الخيوط التي يخاط بها الثياب» وغيرها.

1 . ب : مواضع الصناعة

في مواد المعجم معلومات متصلة بمواضع صنع الملابس، مثل اليمن التي يرد ذكرها أكثر من غيرها في هذه المجموعة، فنتعرف على ملابسها الخصوصية، مثل: «المعجر» و«الثياب العدنية» و«المرحل» و«الحبرة» و«الخميسي» (و«المخموس») و«الخال» و«المراجل» و«الأفواف» وغيرها. أو نقع على أثواب مصرية، مثل ثوب «القبطي»، وهو «أبيض من كتان»، أو على الثياب «الشطوية» وغيرها. ونتعرف الى ثوب «الخوخة» المعروف في مكة؛ والى «البرنكان»، الكساء الأسود في العراق، أو الى أثواب أرمينية مثل «الدرقل»؛ أو فارسية مثل «الكرباسة» و«الديابوذ»؛ أو الى «البقيرة» و«النوط» المجلوبة من الهند؛ أو الى ثياب «اللاذ» المنسوجة في الصين وغيرها مثل «البربيطياء» المعروف بوشيه من دون أن نحسن تعيين موقعه. نكتفي في هذا السرد بذكر الثياب المعينة في المعجم مع مواضع إنتاجها، فلا نزيد عليها ثياباً أخرى مما يرد في المعجم ونعرف مواضع إنتاجه من خلال كتب أو معاجم أخرى.

1 . ج : الصُنّاع

ولكن ماذا عن الصُنّاع؟ نقع في المعجم على صناع عديدين ممن يشاركون في صناعة اللباس، من إعداد مواده حتى التاجر الذي يبيعه: «الحائك» و«الناسج»، و«الخياط» و«القصار»، وصولاً الى «الرجل المطرز»، الذي «يعلم» الثياب، في موضع مخصوص، هو «الطراز»، أي المكان الذي «تنسج فيه الثياب الجداد».

كما نتعرف على بعض أدواتهم تبعاً لعمل كل فئة منهم، كأدوات «الغزل»: مثل «الوشيعة»، وهي الخشبة التي يلف عليها الغزل؛ و«الإستاج» (أو «الاستيج»)، وهو الذي «يلف عليه الغزل بالأصابع»؛ أو «الشريجة» و«الحنيرة»، وتستعملان في ندف القطن. أو الأدوات التي يستعملها «الناسج» و«الحائك»، مثل: «حف الحائك»، وهو خشبته العريضة «التي يُنسق بها اللحمة بين السدى»؛ و«المنسج»، وهو الخشب والأداة «يُمد عليها الثوب للنسج»؛ و«الحِلو»، وهو حف صغير للنسج به؛ و«قصبة الحائك» وغيرها. ونتعرف على بعض أدوات عمل «القصار»، مثل «الكارة»، «لأنه يجمع ثيابه في ثوب واحد، يكور بعضها على بعض»؛ أو «الوبيل»، وهو «خشبة القصار التي يدق عليها الثياب»؛ أو «المئجنة»، وهي عصاه الغليظة التي يستعملها لضرب الثياب عند غسلها في النهر؛ أو «المشجب»، وهو «خشبات موثقة تنصب وتنشر عليها الثياب» وغيرها.

كما يفيدنا المعجم عن عمل «الخياط» وأدواته، مثل «الأمدة»، وهي «المِساك في جانبي الثوب إذا ابتُدئ في عمله»؛ أو «المِقْطَع»، وهو «ما يُقطع به الأديم والثوب ونحوه» وغيرها.

كما نجد في المعجم معلومات أكثر تفصيلاً تعين لنا الطرق أو العمليات الداخلة في إعداد الثوب ومواده. فنتعرف على «فتل» الغزل، الذي لا يبرم ابداً، أو قد يفتل طاقين طاقين؛ أو على «عمت» الصوف، أي لف بعضه على بعض مستطيلاً أو مستديراً، بعد نفش الصوف ومده، ثم جعله حبالاً، يلقى بعضه على بعض قبل الغزل وغيرها. أو نقع على معلومات تشرح لنا أن الأثواب قد تأتي بلفقين أو وفق نسج واحد.

2 : ضروب اللباس

تبينا في الفقرات أعلاه شيئاً مما هي عليه صناعة (بل صناعات) اللباس، إلا أنه اقتصر على معلومات تقع في غير لباس، من دون أي تمييز بين ضروبه، ولا بين مرتديه. فنحن لا نعرف ما يفيد عن صلة هذه الألبسة بزمنها الاجتماعي؛ ولا عن الاحتياجات المختلفة التي تلبيها في «ستر» الجسم أو «إبرازه»، الى غير ذلك من الصلات التي تنشأ بينها والجسم البشري.

وإذا كانت قراءتنا لمواد المعجم تظهر لنا أننا أمام مصنوعات في الألبسة قد تكون مخصصة للرجل أو للمرأة (او لجِرَف بعينها)، فانها تكشف لنا أيضاً ان الألبسة شديدة التنوع والتخصص. ذلك أننا نقع في المعجم على مواد تعين لنا ألبسة مخصوصة، سواء للقامة، أو للرأس، أو للبدن، أو للجسم في هيئته الظاهرية، ما يحدد تصوراً (وصناعةً في الأساس) شديد التبلور للباس.

2 . أ : لباس الرأس

في المعجم معلومات عن عدد من ألبسة الرأس، سواء للرجل أو للمرأة. وهي ألبسة، لأنها تبدو في صناعتها، أي تقطيعها وإعدادها، أشبه بالثوب الذي يهيئ لـ«تغطية» (أو «إخفاء»، أو «حماية») الوجه وحسب، فيغلفه ويخفيه في آن. من هذه الألبسة الخاصة بالمرأة: «البرقع» و«النصيف» و«الخمار» و«القناع» و«المقنعة» و«اللفاع» و«النقاب» و«البخنق» وغيرها. وهي ألبسة، على ما نلاحظ، تغلف الرأس فقط، أو قد تغشي العنق والصدر أيضاً، مثل «اللفاع» و«البخنق». كما نلحظ كونها تغلف الرأس، فتأتي محكمة على الرأس، أو مثل لفاع للتدثر فقط. وبعض هذه الألبسة يؤدي الى ستر

الوجه وحجبه، فيرى حامله الى الغير من دون أن يُرى أو أن تظهر ملامح وجهه: هذا ما نقع عليه في «البرقع»، لباس النساء الأعراب، كما يوضح المعجم ذلك، والذي يتميز بوجود خرقين للعينين فيه. كما نلحظ في غيرها من ألبسة الرأس للنساء أنها تستعمل لوقاية الوجه (من الحر أو الرمال ربما).

لا نجد صعوبة، بالمقابل، في الوقوف على لباس الرأس للرجل، فهو لباس واحد، يقع في خصوصية اللباس العربي، على ما يؤكد المعجم، وهو «العمامة»[(2)]: «عُمم الرجل: إذا سُوِّد، هذا في العرب، وفي العجم يُقال: تُوِّج، لان تيجانهم العمائم». فماذا عن تيجان العرب؟

هي «العمامة» أو «المشوذ» و«المقطعة» وغيرها من الأسماء؛ وفي المعجم تعيينات خاصة بلبسها، مثل: «الاعتجار»، وهو «لف العمامة على الرأس من غير إدارة»؛ أو «الكور»، وهو «إدارتها» على الرأس مرة واحدة، بخلاف «اللوث»، أي إدارتها مرتين؛ أو «القعط»، وهو الاعتمام من دون إدارتها تحت الحنك، بخلاف «التلحية»، إذن، التي تعني جعلها تحت الحنك وغيرها.

2 . ب : لباس البدن

يؤكد المعجم في إحدى مواده: «الغلالة: شعار تحت الثوب للبدن خاصة»؛ وفي مادة أخرى: «الشِّعار: ما استشعرت به من اللباس تحت الثياب، سُمي به لانه يلي الجسد دون ما سواه من اللباس». وهو ما نعثر عليه في غير تعريف، أي تعيين ألبسة مخصوصة بالبدن، وتقع تحت الألبسة الخارجية، إذا جاز القول. أهي ألبسة للنوم، أم تستعمل في داخل البيوت وحسب؟

لا تتوافر في المعجم معلومات كافية للإجابة عن هذا السؤال، إلا أننا ننتبه بالمقابل الى كونها قد تكون واسعة على الجسم أو ضيقة عليه، مثل «البقيرة»؛ أو قد تكون قطعة واحدة أو مخيطة، مثل «الاتب»؛ أو قد يكون لها كمان، أو لا يكون مثل ««الخيلع». وفي المعجم نبذات عن ألبسة عديدة مخصوصة بالمرأة، مثل: «الدراعة» و«النقبة»

---

(2) من هذه الكتب والدراسات نذكر:
- بدري محمد فهد: «العمامة»، وزارة الاعلام، بغداد، 1968؛
- ميخائيل عواد: «العمائم: رسوم لبسها ونزعها»، مجلة الثقافة، العدد 285، سنة 1944؛
- أبو بكر عبد الكافي: «العمامة: تاريخها وتقاليد لبسها عند العرب»، مجلة «الفكر» التونسية، العدد 5، سنة 1980 وغيرها.

و«الخيلع» و«الرهط» و«الاتب» و«البقيرة» وغيرها، لكننا لا نجد مثل هذه المعطيات لألبسة البدن للرجل: نقع على «التبابين» و«السراويل» و«القمصان»، إلا انها لا تعين لنا هذه الألبسة في صورة وصفية تفصيلية.

2 . ج : اللباس الظاهري

اخترنا تسمية «اللباس الظاهري» (بدل «اللباس الخارجي») لتعيين مجموع الألبسة التي «يظهر» بها الرجل أو المرأة، سواء في البيت أو في الخارج. وهو مجموع ألبسة، لأنه يشمل غير ثوب مما يقع على لباس البدن.

من هذه الألبسة ما يلبسه الرجل في البيت فقط مثل «الفضال»؛ أو ما يكون رأسه ملتزقاً به مثل «البرنس»؛ أو ما يأتي طويل الكمين مثل «المستقة» وغيرها. وهناك ألبسة أخرى للرجل تتألف من ثوبين معاً مثل «الحلة»، وهي « أزار ورداء برد أو غيره، ولا يقال لها حلة حتى تكون ثوبين». وهذا النوع من الثياب يرد في غير تعريف وثوب، ويعين الأزار مع لباس آخر مثل البرد والرداء وغيرهما. ويمكن اعتبار هذا الثوب «الثاني»، إذا جاز القول، نوعاً من الغطاء الظاهري، أي الثوب «الذي يديره على جسده كله» (مادة «شمل»)، أو «الذي فوق سائر اللباس» (مادة «لحف»)، مثل «الملحفة» و«الملاءة» و«الشملة» و«الريطة» وغيرها. وإذا كان بعض هذه الألبسة نافعاً في اتقاء الهواء والمطر، وما يتم نزعه بمجرد الدخول إلى موضع ما، فان غيره، مثل ثوب «الميدع»، يستعمل مثل «وقاية لغيره». وماذا عن لباس المرأة «الظاهري»؟

في المواد المعجمية أسماء ألبسة مثل «الازار» و«العباية» و«الملحفة» و«الجبة» و«المطرف» وغيرها مما يتم تعيينها على أنها للجنسين. أما الألبسة الخاصة بالمرأة فلا تتعدى ألبسة قليلة، مثل: «المعجر» و«الخال» و«السب»، وفي الثوب «الثاني»، لباس «الخفاء»، وهو «رداء تلبسه المرأة فوق ثيابها» وغيره.

2 . د : لباس القدم

وقعنا في المعجم على ألبسة معينة لليد مثل «القفاز»، أو للقدم مثل «الخفاف»، المصنوعة من جلود البقر أو غيرها؛ أو على «النعال السبستية» وهي المدبوغة بالقرظ؛ أو على الخفاف «المحورة» وهي المبطنة.

2 . هـ : ألبسة مخصوصة

قمنا في الفقرات أعلاه بالتمييز بين ألبسة الرجل والمرأة لكننا نقع في المواد المعجمية على معلومات تعين هذه الأثواب في بيئاتها الاجتماعية، بوصفها ألبسة حِرَفية،

أو لمنطقة بعينها مثل ألبسة الأعراب. فـ «القرزح» لباس خاص بنساء الأعراب، مثل «البرقع» و«البرجد» و«البردد» و«العقل» و«العقم» الذي يعينه على أنه «ثوب يلبس في الجاهلية» وغيرها. كما نتعرف على بعض ألبسة الأطفال مثل «الملعبة»، وهو «ثوب لا كم له، يلعب فيها الصبي»؛ و«النفاض»، وهو «إزار من أزر الصبيان»؛ و«الحُبوة»، وهو «الثوب الذي يحتبى به» وغيرها.

كما يفيدنا المعجم عن ألبسة الحِرَفيين، مثل «الخافة»، وهي «جُبَّةٌ يَلْبَسُها العَسَّالُ والسَّقَّاءُ»، أو «السبجة»، وهو «ثوب من بعض ما يلبسه الطيانون، له جيب ولا يدان ولا فرجان» وغيرهما.

3: اللباس «الحسن»

لم نتوسع في إيراد المعلومات، ولا في إقامة التحاليل أو استقصاء الأخبار عن هذه الألبسة، ذلك أنها تقع في ما نسميه بالثوب «العادي»، لا «الحسن» أو «المعلم» أو «الموشى» أو «المزين»، بعد أن وجدنا في هذه «الصفات» («الحسن» و«المعلم». . .) صناعة مخصوصة ومطلوبة بذاتها، تلقى «الاستحسان» عند مقتنيها أو الرائين اليها.

وبدا لنا مفيداً، قبل أن ننصرف تماماً للحديث عن الثوب «الحسن»، عرض صورة وصفية وافية عن الثوب، في مميزاته وفقراته. ففي المعجم تسميات دقيقة عديدة تخص الثوب في «طبيعته»، إذا جاز القول، مثل «الشقة» أو «الكنارة» و«الطّبة»، وهي «شُقة مستطيلة من الثوب» وغيرها. أو تفيدنا هذه التسميات عن «فضفضته» (أي سعته)، أو «ضيقه»، أو «عطه» (وهو شقه طولاً أو عرضاً «من غير بينونة»).

أو نجد تسميات تخص نسجه مثل «هلهلته» (أي سخافة نسجه)، أو «شرجته» (إذا أتت خياطته سيئة)، أو «المشمرج» (أي الرقيق النسج) وغيرها. كما نتعرف ايضاً الى تسميات متصلة بتعيين أشكال مختلفة من لبس الثوب أو المشي به، مثل «الاحتزام» و«الاحتزال» و«الاشتمال» و«التفضل» و«التوشح» و«لوث» (الازار وغيره)، و«الاحتجاز» و «الرفل» وغيرها.

وفي المواد المعجمية صورة دقيقة عن فقرات الثوب وتسمياته، مثل «حاشيتي» الثوب، وهما «جانباه الطويلان»، اللتين يقع «في طرفيهما الهدب»؛ و«الطرة»، وهي «شِبْهُ علمين، يُخاطان بجانبي البرد على حاشيته»؛ و«الذيل»، وهو «ما أسبل فأصاب الأرض من الرداء والازار»؛ و«الشبان»، وهو طرف الرداء؛ و« ذناذن القميص»، أي ذلاذله، أو أسافله وغيرها.

كما نتعرف على «الخبة» في الثوب، وهي «شبه الطية» منه، «مستطيلة كأنها طرة»؛ وعلى «الحُجْزَة»، وتقع حيث يُثنى طرف الازار في لوثه؛ وعلى «القن» أو «القنان»، وهو كم القميص؛ وعلى «الردن»، وهو «مقدم كم القميص»؛ وعلى «التكة»، وهي للسراويل، التي يُسمى رباطها عند أسفلِ الرجلين: «خَدَمة». كما نعثر على تعيينات مخصوصة برُقَع الثوب مثل «اللبنة» و«الرقعة» و«النفاجة»، وهي التي تقع تحت الكم؛ أو على معلومات خاصة بـ«الجيب» فيه، وبـ «الزر»، أو بـ«جويزته» و«عراه». ولكن ماذا عن الثوب «الحسن»؟

3 . أ : الثوب «الحسن»

بدا لنا ضرورياً الحديث عن نوعين من الألبسة مما تشملها هذه الصفات «الحسنة»، وهما نوع معين من الأثواب والبرود اليمنية. فقد وجدنا ان عدداً من الأثواب من دون غيرها يقوم على معالجات مخصوصة في النسج أو الخياطة، بحيث تأتي متميزة عن غيرها. وهي معالجات قد تقع في مواد الصنع، أو في زيادة عمليات نسج وخياطة مثل الوشي، أو في اشتمال الأثواب على هيئات طبيعية وأشكال خطية وهندسية، مما تروق للعين رؤيتها. ذلك أن الثوب يمثل في مادته الظاهرة، وللناظر الى علاماته وصوره وأشكاله، مثل هيئة تخاطب العين كـ«مدونة بصرية عابرة»، من دون أن تكون تامة أو منتهية، ذلك أنها في وضع متحول تبعاً لانتقال الجهة الناظرة (العين) أو موضوع النظر (الثوب)، أو لانتقالهما معاً.

والثوب، بداية، ناتج عن مادة (أو مواد) متوافرة، أو مجلوبة، أو نادرة ما يجعلها نفيسة ومحل تنافس أساساً. فاذا كان الصوف على أنواعه ومتفرعاته معروفاً ومنتشراً، فان غيره يتصف بالندرة، مثل الحرير والدمقس والخز وخلافها. كما توجد مواد أخرى أو مصنوعات يتم جلبها من مواضع بعيدة، من الهند على سبيل المثال. ما نريد قوله في هذا السياق هو أن المادة التي يصنع منها الثوب أو التي يدخل فيها هي محل تنافس وتمايز في حد ذاتها، إذا جاز القول، وقبل أن تشملها أية معالجة.

والثوب، الى ذلك، مادة ملونة، تأتي الألوان طبيعية في مواده، أو تدخل في نسجه، أو قد تزاد عليه في عمليات مخصوصة بعد خياطة قطعه. وتلوين الثياب عملية مطلوبة ومستساغة بقدر ما تبدو قديمة وشديدة التعيين في عدد واسع من الألفاظ والدلالات. ففي المواد المعجمية نبذات عديدة تعلمنا عن تلوين الثياب أو عن «دعلجها» (أي ألوانها): فالثوب «ممرعز»، و«ممغر»، و«ممشق»، و«مقرمد»،

و«مصبوغ»، و«ممصر»، و«مورّس»، وغيرها من النعوت التي تعين عمليات صبغه. والأصباغ هذه، هي: «المغرة» و«المشق» (الطين الأحمر)، و«البقم» و«الزعفران» و«القرمز» و«الشرف» و«الزرير» و«الوارس» و«القنديد» و«الفوة» وخلافها من الأشجار والنباتات الطبيعية التي يعمل الصباغون على إعدادها في مراجل خصوصية في «المصبغ»، مكان الصباغة. وهي أصباغ ذات ألوان متباينة، مثل الصفرة القليلة التي نجدها في الثوب «الممصر»، أو الشديدة التي نلقاها في «الحساد»؛ أو الحمرة الشديدة التي يوفرها «الكركم»، الصبغ «الأرمني» (كما يعينه المعجم)، وشجر «الشَّرف» وخشب «الأيدع» أيضاً وغيرها من الألوان.

وفي المعجم ما يدلنا على ألوان بعض الثياب. فهناك ثياب خضراء، مثل ثوب «الخوخة» المعروف عند أهل مكة، وثوب «الرفرف» وغيرهما. وهناك ثياب بيضاء، مثل الثوب «القبطي»؛ وأثواب سوداء، مثل «البرنكان» و«الخميصة» وخلافهما.

وقد تؤدي صباغة الأثواب الى عمليات «تمويه» و«خداع»، إذا جاز القول، مثلما توحي بذلك النبذة التعريفية الخاصة بثوب «الكذابة»: «ثوب يصبغ بألوان الصبغ كأنه موشى». ونقع في نبذة أخرى على معلومات تفيد عن «التنويع» أو «التفنن» في اختيار الثياب ذات الألوان المختلفة: فـ«المقطعات من الثياب: . . . هي الثياب المختلفة الألوان على بدن واحد، وتحتها ثوب على لون آخر».

هكذا يبدو الثوب مدونة بصرية في مؤداه، تقع عليه الأشكال والعلامات والصور والألوان، مثلما تقع على حامل أو سطح مادي للتصوير. وهو ما نتبينه في العمليات العديدة التي تدخل في نسجه، أو تزاد عليه بعد خياطته؛ وهي العمليات التي يمكن تسميتها بـ«الوشي»، حسب المعجم. فغير نبذة معجمية تفيد أن الثوب هو محل «وشي»؛ وأنه يتخذ أشكالاً مختلفة: منها ظهور صور طبيعية في الثوب، كصور الطير وبروج السور والفلفل وخلافها؛ أو ظهور أشكال هندسية، مثل أشكال الترابيع الصغار أو الأشكال «المضلعة» و«المعينة» و«المسبرة» و«المخططة» وخلافها. كما نتبين ايضاً أن بعض هذه الأشكال مأخوذ عن وشي الزرابي والبسط، كما نجد ذلك في هذه النبذة: «القطع من الثياب: ضرب منها على صنعة الزرابي الحيرية لان وشيها مقطوع وتجمع على قطوع». وقد يأتي هذا الوشي «كثيراً» في الثوب الواحد، كما نلقى ذلك في الثوب «المخلب»؛ وقد يأتي في مواضع دون أخرى، مثل الثوب «الموشى المذراع»، أي «من طرف المرفق الى طرف الأصبع الوسطى».

ان مؤدى هذه العمليات «التحسينية» الداخلة في الثوب، في نفاسة مواده، أو في

إنتاجه الخصوصي، يحقق «الزي»، وهو «حسن الهيئة من اللباس». كما تؤدي ايضاً إلى صنع نوع مخصوص من الألبسة، يمتاز بأرقامه أو أعلامه، أي بما «يعلمه»، وما يعطيه «سمة»، ويجعله مختلفاً عن غيره، وهي «الثياب الجياد» التي تصنع في مواضع مخصوصة، هي «الطراز».

3 . ب : البرود اليمنية

نقع في المعجم على نوع معين من اللباس، هو «البرد» المعروف، والمصنوع في اليمن تحديداً. وهو يشتمل على الأسماء التالية: «المسيف»، و«المطير»، و«الشرعبي»، و«الأتحمي»، و«المرحل»، و«الحبرة»، و«السيح»، و«القردح»، و«المسهم»، و«الأخماس»، و«المراجل»، و«السيراء»، و«البُرد»، و«الشيح» و«المشيح» و«المسيح»، و«المعاصري» وغيرها. وهي برود للرجل كما للمرأة، تتسم بوجود الخطوط أو الأشكال أو الصور فيها. وهي حامل مادي لصور السيوف والطيور وخلافهما، أو للأشكال المخططة والمشيحة وخلافها.

غير ان كثرة أسماء البرود لا تقابلها كثرة في المعلومات عنها (بخلاف ما عرفناه عن الثوب). وقد نجد تفسيراً لعدم التقابل هذا في كون الخليل لم يعرف هذه البرود (فيما عرف الأثواب)، بل بلغته أو جمع أسماءها وحسب. وهو ما سنقوم بدراسته في فقرة تاريخية الألفاظ والدلالات أدناه.

4 : تاريخية اللباس

يمكننا في هذه اللحظة من تطور البحث، بعد حصولنا على المعلومات المتصلة بالثوب في «كتاب العين»، أن نثير السؤال التالي: هل يمكن تأريخ - أو تبين شيء من تاريخ - هذه الألفاظ والدلالات في العربية؟ هل يمكن أن نميز، بين «الدخيل» و«الناشئ» منها، الأثواب المستحدثة أو المعروفة في زمن الخليل؟

لا نجد مشكلة كبيرة في ملاحظة عدد من الألفاظ التي يوردها الخليل في المعجم بوصفها فارسية، والتي تخص الأثواب في صورة عامة. فهو يعين عدداً من الألبسة في كيفية دالة على أنها فارسية أو معروفة في عهده، كما نلقى ذلك في هذه النبذة: «السكب: ضرب من الثياب رقيق كأنه سَكْبُ ماءٍ من الرقة، واشتقت السكبة منه، وهي خرقة تُقَوَّبُ للرأس كالشبكة، يسميها الفرس: الشستقة». نجد الخليل في هذه النبذة يفسر في كيفية اشتقاقية هذه الدلالة الناشئة (أي «السكب» لتعيين ثوب بعينه)، ويصفه

في صورة دقيقة، كما يورد أيضاً اسمها المقابل في الفارسية («الشستقة»)، ما يعزز الاعتقاد لدينا بأنه ثوب «معروف» في زمن الخليل نفسه.

ما تعنينا دراسته راهناً هو عمليات الدخول الى العربية من الفارسية وغيرها، بوصفها سبيلاً لغوياً، على أن نتحقق لاحقاً من فائدته في التعرف على شيء من تاريخ التسميات نفسها. فالخليل يورد في عدة مواضع مقابلات بين العربية والفارسية مثل هذه: «الكنارة: الشقة من ثياب الكتان. والكنار: السدر بالفارسية»؛ أو هذه: «الكرباسة: ثوب، وهي فارسية»؛ «الاستاج والاستيج من كلام أهل العراق، وهو الذي يُلف عليه الغزل بالأصابع. تسميه العجم استوجة وأسجوتة أي دناجة»؛ و«ديابوذ: ثوب له سدان، ويقال: هو كساء، ليست بعربية، وهو بالفارسية دوبود فَعُرِّبَت»؛ و«الفوة»، وهي «عروق تستخرج من الأرض، تصبغ بها الثياب. . .ويقال لها بالفارسية: روينه. . . وثوب مفوى» وغيرها.

كما نقع في المعجم على ألفاظ دخيلة معربة، من دون تعيين أصولها؛ ومنها: «الأرندج: دخيل. وهو الأديم الأسود. . .وقال بعضهم: اليرندج، وهو كل ما مُلس وصُقل ومُوه، كالثوب يُطَرَّى بعد خلوقه»؛ و«السراويل عُرِّبَتْ. . .والعرب تقول: سِروال»؛ و«فرند: دخيل معرب، اسم الثوب» وغيرها.

يعتقد الباحث العراقي علي الشوك ان الكلمات، التي تدل على الكساء والغطاء وحتى الجلد، مشتركة في بعض المجموعات اللغوية منذ القدم، بعد ان تنبه الى ان الكساء يعد «من أقدم الهواجس التي شغلت بال الإنسان، لأنه لم يجد نفسه كبقية الحيوانات مكتسياً بشعر غزير أو صوف أو وبر أو فراء»[3]. ويسوق في معرض حديثه عدداً من الألفاظ، فيجد ان لفظ «غطى» العربي يقابله في العبرية اللفظ «عطى»، وفي السريانية «عطا»؛ وهي تعين المعاني نفسها، أي: ستر، ووارى وكسا. ويلحظ ايضاً أن لفظ «شمل» العربي يعين في العبرية «شمله» و«شلمه»؛ وأن لفظ «لبس» مشترك في عدد من اللغات السامية؛ وأن لفظ «كسا» العربي هو في العبرية «كاساه» (م. ن.، الصفحة نفسها).

بإمكاننا أن نعود الى بعض البحوث العربية المعروفة لكي نجد، على سبيل المثال، أن ثوب «البرجد» مأخوذ من الأصل اليوناني (paragauda)، حسب الأب اليسوعي

(3) علي الشوك : جريدة «الحياة» (لندن)، العدد الصادر في 3 - 1 - 1993 .

رفائيل نخلة في كتابه «غرائب اللغة العربية»، وأن لفظ «القميص» مستقى من اليونانية (camision)، حسب اجتهاد الأستاذ بندلي جوزي[4]. كما رجح ايضاً أن لفظ «الابريسم» مستقى من اللفظ اليوناني (prasinos)، ويعني «الحرير الأخضر»، وذلك بخلاف ما يقوله معجم ادي شير الذي يعيده الى اللفظ الفارسي «ابريشم»[5]. ويرجح الأب انستاس ماري الكرملي أن لفظ «البرنس» مأخوذ عن اللفظ اليوناني (birros)؛ وان لفظ «الكتان» سامي الأصل[6] وغير ذلك.

إذا كان هذا السبيل يفيدنا في تعقب الأصول المرجحة لبعض الألفاظ العربية المتصلة باللباس، فان هذه الفائدة تبقى محدودة للغاية. هذا ما دعانا الى انتهاج سبيل إضافي، يقوم على إجراء مقارنة بين قائمتين للألبسة، ترد الأولى في كتاب عن الألبسة الجاهلية، «الملابس العربية في الشعر الجاهلي» للدكتور يحيى الجبوري[7]، والثانية في

---

(4) الأب رفائيل نخلة اليسوعي : «غرائب اللغة العربية»، ص 277؛ وبندلي جوزي : «صفحة من تاريخ التمدن عند العرب»، ص 1237 .

(5) أدي شير : «معجم الألفاظ الفارسية المعربة»، ص 6 .

(6) الأب انستاس ماري الكرملي: «بعض اصطلاحات يونانية في اللغة العربية ونظرات فيها»، مجلة المجمع العلمي العراقي، سنة 1943، جزء 3 و 4، صص : 44 - 51، 108 - 115، 242 - 252 و307 - 317 .

(7) قائمة الألبسة الجاهلية :

استخرجناها من كتاب «الملابس العربية في الشعر الجاهلي»، للدكتور يحيى الجبوري، وأوردناها حسب الترتيب الأبجدي. يبقى ان نشير الى أمرين: الأول ان المؤلف قام بتوزيع معجمه وفق مدخلين، فذكر في قسم أول ما سماه «أنواع المنسوجات» وهي الواردة في الفقرة الأولى من هذه القائمة، وفي قسم ثان «أنواع الملابس». أما الأمر الثاني فهو أننا لم نذكر أنواع العمائم الواردة في الكتاب، لأن بعضها إسلامي، لا يتصل بالعهد الجاهلي وحسب.

والقائمة هي التالية:

أنواع المنسوجات: الأتحمية، الجيشانية، الحبرة، الخال، الخمس، السحولية، السيراء، العبقري، العصب، الفوف، المصلب، المعاجر، المعافرية، التزيدية، المقطعات، الشرعبي، الممرجل، الوصائل، المدنيات، القطرية، الهجرية، الصحارية، الحبرية، القطيفيات، نسج العراق، القبطية، القسية، الدبابوذ، الديباج.

أنواع الملابس: الآخني، الاتب، الازار، الأسمال، الأصدة، الإضريج، الباغز، البت، البجاد، البخنق، البرجد، البرد، البردة، البرقع، البرنس، البريم، البز، البقير، التبان، الثوب، الجبة، الجلباب، الجمازة، الجورب، الحريم، الحشية، الحقاب، الحقو، الحلة، الحوايا، الحوف، الخال، الخدمة، الخفاد، الخمار، الخمل، الخميصة، الخنيف، الخيعل، الدجة، الدخدار، الدرع، الدرنوك، الدريس، الدقرار، الرداء، الرفرف، الرقم، الرهط، الريطة، الزوج، السابري،

الساج، السب، السبجة، الستر، السجف، السجلاط، السحق، السدل، السدوس، السراويل، السربال، السلاب، السيح، الشعار، الشف، الشملة، الشوذر، الصدار، المديع، الطاق، الطمر، الطمل، الطيلسان، العباءة، العبعب، العطاف، العقل، العقم، العلقة، العلهاء، العمار، العمامة، الغفارة، الغلالة، الفرند، الفرو، الفضال، الفلجة، الفلوت، الفوف، الفولف، القباء، القدعة، القرام، القردماني، القرطف، القطع، القعدة، القلنسوة، القميص، القناع، الكدن، الكفن، الكلة، اللبابة، اللباس، اللبدة، اللثام، اللحاف، اللفاع، اللفاق، اللفام، الماري، المثلاة، المجسد، المجول، المخدم، المرط، المرفد، المرن، المستقة، المسح، المسور، المشرق، المشغة، المصقول، المضرس، المطرف، المطير، المعجر، المعوز، الملاءة، المنامة، المنديل، المنطق، الميثرة، الميدع، المسيناني، النصع، النصيف، النضيدة، النعال، النفاض، النقاب، النقبة، النمرة، النمرقة، النمط، النيم، الهدم، الهدمل، الهلهل، الوثر، الوجاج، الوراك، الوساد، الوشاح، الوصائل، الوصواص، اليلمق، اليمنة.

ولقد درس الدكتور محمد بن فارس الجميل في مجلة «حوليات كلية الآداب» في الكويت، العام 1994، «اللباس في عصر الرسول صلى الله عليه وسلم»، معتمداً على كتب السنة النبوية، وعلى الكتب التسعة الواردة في «المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي». يفيد الباحث أن «اللباس العربي قبل الإسلام هو الذي ظل سائداً في العهد الإسلامي، ومسميات اللباس قبل الإسلام ظلت هي المسميات في ظل الإسلام». أما الجديد الطارىء على اللباس بعد الدعوة فهو «الضوابط الاخلاقية التي تحكمه، ومن خلال تلك الضوابط أصبح لدينا ما يعرف فيما بعد باللباس الإسلامي». ومن هذه الضوابط: «تجنب ما يدعو الى الشهرة والظهور بين الناس بقصد الاستعلاء أو التفاخر بالدنيا وزينتها أو لبس لباس خسيس بقصد اظهار الزهد والرياء»؛ و«ستر الجسد، وسد جميع منافذ الفتنة والغواية». كما نهى أيضاً عن أنواع من الأنسجة مع بعض الاستثناءات عند الضرورة كالحرير والديباج، وبعض الألوان كالمعصفر والأحمر؛ وطلب من الصحابة التميز بين أثواب العمل والمهنة وأثواب يوم الجمعة. ويستعرض الباحث في بحثه فئات اللباس وفق التقسيم المنهجي المتبع في عدد واسع من الكتب والدراسات العربية الحديثة، ويخلص منها الى القائمة التالية:

- لباس الرأس: الخمار، والعصابة، والعمامة، والقلنسوة، والنصيف؛
- لباس الوجه: البرقع، اللثام، النقاب؛
- لباس الجسد: ولباسه ما يفصل ويخاط من قمص وجباب وسراويل، ومنها ما لا يقطع مثل: الأردية، والأزر، والمطارف، والرباط بالإضافة الى: البت أو الساج، والبجاد، والبرد والبردة، والبرنس والتبان، والثوب والجبة والجلباب والحبرة، والحقاء، والحلة، والحوتكية، والخميصة، والخنيف، والخيشة، والدرع، والرداء، والريطة، والسراويل، والسربال، والشملة، والطيلستم، والعباءة، والغلالة والفروج، والفروة والقباء، والقبطية، والقرطق، والقشع، والقميص، والكساء، والمرط، والمستقة، والمطرف، والملاءة، والحفة، والنساجة، والنطاق، والنمرة.
- لباس اليد: القفاز.
- لباس القدم: الجورب والحذاء والخف والموق والنعال.

التاريخية والأثرية» للكتور صلاح حسين العبيدي[8]، من جهة، وبين قائمة الألبسة المستخرجة من «كتاب العين»، من جهة ثانية[9]. فما كانت حصيلة المقارنة؟

---

(8) قائمة الألبسة العباسية :
استخرجناها من كتاب «الملابس العربية الإسلامية في العصر العباسي من المصادر التاريخية والأثرية» للدكتور صلاح حسين العبيدي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، وعلينا ان نشير الى ان المؤلف قام بترتيب معجمه تبعاً لدراسته للألبسة بالمقارنة مع وظائفها. والقائمة هي التالية:
- لباس الرأس للرجل: التاج، التخفيفة، الدنية، الرصافية، الشاشية، الطرمة، الطويلة، العمامة، القراقفات، القلنسوة، الكرسية (او الكرزية)، الكمة، الكوفية واللثام.
- لباس الرأس للمرأة: الاخروق، البخنق، البرقع، التاج، الخمار، الشاشية، العصابة، القلنسوة، القناع (او المقنعة)، النقاب والوقاية.
- لباس البدن الداخلي للرجل: الازار، التبان، التكة، السروال، القميص، الغلالة والفوطة.
- لباس البدن الداخلي للمرأة: الاتب، الازار، اصده، والبقير، التبان، تكة، الدرع، السروال، الصدار، الشوذر، القميص، المجسد والغلالة.
- لباس البدن الخارجي للرجال: الازار، البت، البردة، البرنس، البقيار، البند، الجبة، الحبرة، الخفتان، الخميصة، الدراعة، الرداء، الريطة، الزنار، الشملة، الطيلسان، العباءة، الفرجية، القباء، المبطنة، المستقة، المطرف، الممطر، المنطقة والملاءة.
- لباس البدن الخارجي للمرأة: البرنس، البريم ، الجلباب، الرداء، الزنار، القباء، النطاق والوشاح.
- لباس القدم للرجل: الجوارب، الحذاء، الخف، الران، السرموزه والنعال.
- لباس القدم للمرأة: الجوارب، الحذاء، الخف والنعال.

(9) قائمة الألبسة المستخرجة من «كتاب العين» :
وزعناها في مداخل ثلاثة: ضروب الثياب، فقرات الثوب والبرود.
- ضروب الثياب:
الاتب، الازار، الإضريج، الاهاب، البدن، البرجد، البردد، البرقع، البرنس، البرنكان، البخنق، البقيرة، التبان، الجبة، الجرز، الجلباب، الجهرمية، الجوب، الحبوة، الحزام، الحلة، الحنة، الخافة، الخال، الخصف، الخف، الخفاء، الخملة، الخميسي (والمخموس)، الخميصة، الخنبعة، الخوخة، الخيش، الخمار، الخيلع (والخيعل)، الدثار، الدراعة، الدرقل، الدرنوك، ديابوذ، الرادعة (والمردعة)، الرفرف، الرهط، الريطة، السب، السبجة، السروال، السكب، السند، الشعار، الشطوية، الشليل، الشملة، (الشملة) الصماء، العباية، العبعب، العقل، العقم، العمامة، الغلالة، الفرو، الفضال، القباء، القبطري، القبطي، القرام، القرزح، القصب، القطيفة، القفاز، القميص، القناع، القنزعة، القهز، الكذابة، الكرباسة، الكلة، اللاطئة، اللبادة، اللحاف، اللفاع، اللقاع، اللك، المبرج، المجدد (او الجد)، (الخف) المحور، المخلب، المرط، المرنباني، المستقة، المشملة، المضلع، المطرف، المعجر، المفلفل، المكفت، المعلم، المعين، المقطعات، المقنعة، الملاءة، الملحفة، الملعبة، =

قد يكون من المفيد، بل من اللازم، التنبيه الى الأمر التالي، وهو أن القائمتين المذكورتين، الجاهلية والعباسية، مأخوذتان من مصادر خصوصية (الشعر الجاهلي في القائمة الأولى، والمصادر التاريخية والأثرية في القائمة الثانية)، أي أنهما لا تشتملان على قائمتين نهائيتين إذا جاز القول. لهذا سنتعامل مع نتائج هذه المقارنة في صورة فطنة، أي أننا سنعمد الى التثبت من نتائج هذه المقارنة بالعودة الى مصادر أخرى.

يمكننا العودة الى النتائج التفصيلية لهذه المقارنة في هوامش هذا الفصل، على ان نكتفي، هنا، بإبداء عدد من الملاحظات والخلاصات وبإجراء عدد من التثبتات. فنحن لا نجد أية صعوبة في تبين وجود «البرود» في القائمة الجاهلية طبعاً، وفي قائمة «كتاب العين» ايضاً، التي تستعيد عدداً من ألفاظ البرود مما جمعه الخليل على الأرجح. وهو ما يبدو جلياً في تعيينات «كتاب العين» لهذه الألبسة، إذ انها تعيينات عمومية تكاد تقتصر على ذكر اسم البرد ونسبته وحسب: فـ«برد مسيف: فيه كصور السيوف»؛ و«المطير من البرود والثياب»؛ و«المرحل: ضرب من برود اليمن»؛ و«الحبرة: ضرب من برود اليمن»، الى غير ذلك من التعيينات التي لا تصف البرود أو تشرحها، مكتفية بسردها وحسب. هل يمكن أن نكتفي بهذه الإشارة (أي مقدار تعيين المعجم لمواده المتصلة بالثياب) للتمييز بين الثياب التي «بلغت» أخبارها الخليل، وبين التي «عرفها» بنفسه؟ لا يمكننا أن نأمن طبعاً لنتائج هذا المحدِّد - على قيمته -، ذلك أن الخليل قد يصف تفصيلياً ما لا يعرفه. إلا أننا سنحتفظ بهذه الملاحظة، لأنها قد تعيننا في عملية التثبت من الألبسة التي سنقوم بها.

ان مراجعتنا للقوائم الثلاث تظهر لنا ورود عشرات الأسماء من الألبسة في «كتاب العين» مما لا نجد ذكراً له في القائمتين الجاهلية والعباسية، وهي الألبسة التالية: البرنكان، الجرز، الجهرمية، الجوب، الحبوة، الحنة، الخافة، الخصف، الخملة، الخميس (والمخموس)، الخنبعة، الخوخة، الخيش، الدرقل، ديابوذ، الرادعة

= الممرجل، المنطق، (ثوب) موشى المذراع، الميدع، النشاش، النصع، النصيف، النطاق، النعل (السبتية)، النفاض، النقاب، النقبة، الهنبع (او الخنبع).

- فقرات الثوب: التكة، الثبان، الحاشية، الحجزة، الجيب، الخبة، الذيل، الردن، الرفل، الرقعة، الزر، الشقة، الطبة، الطرة، العلية، العرى، العلم، الفرج، الكم، الكنارة، اللبنة، النفاجة، النير، الهدب واليد.

- البرود: الأتحمي، الأخماس، الحبرة، السبح (والمسيح)، السيراء، الشرعبي، الشيح (والمشيح)، الأفواف، القردح، المراجل، المرحل، المسهم، المسيف، المطير والمعاصري.

(والمردعة)، السكب، السند، الشطوية، الشليل، (الشملة) الصماء، القبطري، القرزح، القصب، القطيفة، القفاز، القنزعة، القهز، الكذابة، الكرباسة، اللاطئة، اللقاع، اللك، المبرج، المجدد، (الخف) المحور، المخلب، المرنباني، المشملة، المضلع، المفلفل، المكفت، المعين، المقطعات، الملحفة، الملعبة، الممرجل، النشاش، النعل (السبستية)، الهنبع (او الخنبع). فماذا عن الألبسة هذه؟

- يفيد «كتاب العين» أن «البرنكان: كساء أسود بلغة أهل العراق»؛ وورد خبره في سيرة الشاعر رؤبة بن العجاج والأصمعي وغيرهما.

- يفيد «كتاب العين» عن «الجَرْز»، وهو «لباس للنساء من الوبر، أو مسوك الشاء»؛ وهو التعريف عينه في «لسان العرب»: «والجِرْز، بالكسر: لباسُ النساء من الوبر وجلود الشاء، ويُقال: هو الفرو الغليظ»[10].

- «الجهرمية: ثياب منسوبة، نحو البساط وما أشبهها»: يرد التعريف في «لسان العرب»، ويزيد ابن منظور عليه قول ابن بري: «جهرم قرية من قرى فارس تنسب اليها الثياب والبسط» (مادة «"جهرم»). وترد الثياب الجهرمية في بيت لرؤبة في معجم الخليل:

لا يُشْتَرى كتانه وجهرمه

هل يكفي بيت رؤبة للقول بأن هذه الثياب «مزامنة» له، أي للخليل؟

- يفيد «كتاب العين» عن «الجَوْب»، وهو «درع تلبسه المرأة»، وهو التعريف الذي يستعيده «لسان العرب»: «والجوب: كالبقيرة. وقيل: الجَوب: الدرع تلبسه المرأة» (مادة «جوب»).

- «الحبوة: الثوب الذي يُحتبى به»: هو التعريف الذي يستعيده ابن منظور في «لسان العرب» (مادة «حبا»)، كما يذكر أيضاً في «الحديث» أنه نهى عن الاحتباء في ثوب واحد، خشية انكشاف العورة.

- «الحنة: خرقة تلبسها المرأة فتغطي بها رأسها»، وترد على أنها «الخفة» (أي مصحفة) حسب الزبيدي في «لسان العرب» (مادة «حنن»).

- «الخافة: جبة يلبسها العسّال والسقّاء»: يذكرها ابن منظور على أنها للعسال وحسب، مضيفاً القول التالي: «هي فرو من أدم يلبسها الذي يدخل في بيتِ النحل لئلا يلسعه»، كما يورد بيتاً لأبي ذؤيب (مادة «خوف»).

---

(10) ابن منظور: «لسان العرب»، تحقيق: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، ستة أجزاء والفهارس، دار المعارف، القاهرة، 1981، مادة «جرز»، 1/ 597.

- «الخصف ثياب غلاظ جداً...»: يورده ابن منظور على انه لليث، مع تصويب الأزهري الذي يؤكد فيه على ان «الخصف» ليست ثياباً، بل هي سفائف من سعف النخيل (مادة «خصف»)، وهي قديمة معروفة قبل الإسلام، حسبما نعرف من «كتاب العين» عن كسوة «البيت» بها.

- «الخملة: ثوب مخمل من صوف كالكساء له خمل»: «لسان العرب» يستعيد هذا التعريف، ويرفقه بالقول التالي: «الخَمْلَة: العَباء القطوانية وهي البيض القصيرة الخمل»، وبالتعريف الآخر: «الخَمْلَة: شبه الشملة» (مادة «خمل»). وورد في «لسان العرب» من «الحديث»: أنه جَهَّزَ فاطمة «في خميلٍ وقِرْبَةٍ ووسادةِ أدم».

- «الخميسي والمخموس من الثوب: الذي طُوله خمس أذرع. ويقال: بل الخميسي: ثوب منسوب الى ملك من ملوك اليمن كان أمر بعمل هذه الثياب فنسبت اليه»: ويرد على هذه الصورة في «لسان العرب» (مادة «خمس»). أي أنه قد يكون ثوباً سابقاً على الإسلام.

- «الخنبعة: شبه القنبعة تُخاط كالمِقنعة تُغطي المتنين. والخنبع أوسع وأعرف عند العامة»: يستعيده «لسان العرب»[11]؛ هل يعني قول الخليل أنه «أعرف عند العامة» أنه كان معروفاً في زمنه؟

- «أهل مكة يسمون ضرباً من الثياب أخضر: الخوخة»، ويستعيده ابن منظور كاملاً[12]: يبدو تعريف الخليل في صياغته كما لو ان الثوب معروف في زمانه.

- «الخيش: ثياب من مشاقة الكتان، في نسجها رقة، تتخذ من أصلب العصب، وفيه خيوشة شديدة أي رقة»: يستعيده ابن منظور مضيفاً عليه شيئاً من التعيين: «الخيش: ثياب رقاق النسج غلاظ الخيوط تتخذ من مشاقة الكتان ومن أردئه، وربما اتخذت من العصب» (مادة «خيش»). ويرد في «كتاب العين» هذا البيت غير المنسوب:

وأبصرتُ سلمى بين بُرْدَيْ مراجِلٍ وأخياشِ عصبٍ من مُهَلهلةِ اليمن

ويستعيده ابن منظور مع تعديل بسيط، وهو ايراد اسم «ليلى» بدل «سلمى»: هل يعني هذا التعيين الوارد في البيت - أي أنه من «عصب اليمن» - أنه معروف منذ ما قبل الإسلام؟

---

(11) اللافت في هذه المادة ان ابن منظور يذكر فيها تعريفي «الخنبع» و«الهنبع» على لسان الأزهري، وهما للخليل حسبما يرد في «كتاب العين»، ما يعطي تأكيداً على ما ساقه محققا معجم الخليل في مقدمتهما وهو أن الأزهري لا يتأخر في بعض الأحيان عن ايراد تعريفات الخليل ونسبها لنفسه.

(12) ما يصح في تعليقنا عن الأزهري في الهامش أعلاه، رقم 11، يصح في هذه المادة أيضاً.

- «الدرقل: ثياب شبه الأرمنية»: يستعيد ابن منظور تعريف الخليل، ويذكره على أنه لابن سيده (مادة «درقل») . يتبين من تعريف الخليل - الذي يستعيده المعجميون اللاحقون - ان هذه الثياب «دخيلة» إذا جاز القول، لاحقة على اتصال العرب بالأرمن، أي بعد «الفتح»، وهو ما يتضح في قول يسوقه ابن منظور عن شَمِر: «لم أسمع الدرقل إلا هنا».

- «ديابوذ: ثوب له سدان، ويقال: هو كساء، ليست بعربية، وهو بالفارسية دوبود فعُرِّبَت»: لا نجد له ذكراً في «مقاييس اللغة»، ولا في «لسان العرب».

- «الرادعة والمردعة: قميص قد لُمِّعَ بالزعفران أو بالطيب في مواضع، وليس مصبوغاً كله، انما هو مبلق كما تردع الجارية صدر جيبها بالزعفران بملء كفها»: يذكره ابن منظور كاملاً (مادة «ردع»). وتبين لنا من الأبيات الشعرية المذكورة مع هذا التعريف أن القمصان «الملمعة» كانت معروفة في الجاهلية، ومنها هذا البيت لامرئ القيس:

بـنـي نـمـيـر تـركـتُ سـيِّـدَكُـمْ أثـوابُـهُ مـن دمـائِـكـم رُدُعُ .

- «السكب: ضرب من الثياب رقيق كأنه سكبُ ماءٍ من الرقة، واشتقت السكبة منه، وهي خرقة تقوب للرأس كالشبكة» يسميها الفرس: الشستقة»: يستعيد ابن منظور هذا التعريف على أنه للأزهري في «التهذيب» (مادة «سكب»). ويتضح من تعريف الخليل - والذي أكده المعجميون اللاحقون مثل ابن الأعرابي وغيره - أنه من أصل فارسي، ولكن تنقصنا المعلومات والدلائل للبت في تعرف العرب عليه: أكان ذلك قبل الإسلام أم بعد ذلك؟

- «السند: ضرب من الثياب، قميص ثم يلبس فوقه قميص أقصر منه»: يورده ابن منظور على أنه لليث (مادة «سند»). وكان معروفاً في عهد الرسول، على ما يتضح من «الحديث» الذي يرد في تعريف ابن منظور له: «أنه رأى على عائشة - رضي الله عنها - أربعة أثوابِ سندٍ».

- «الشطوية: ضرب من ثياب القطن، يعمل بارض يقال لها: شطا»، ونجد في «المخصص» التعريف نفسه: «الشطوية ضرب من ثياب الكتان منسوبة الى شطى وهي أرض» (ص 4/ 80)، وفي «لسان العرب» أيضاً (مادة «شطى»). لا نقوى على تعيين «زمنية» هذا الضرب من الثياب، ذلك أن الجزيرة العربية عرفت الثياب المصرية (القبطية تحديداً) قبل «الفتح».

- «الشليل: ثوب يلبس تحت الدرع»، ونقع في «لسان العرب» على التعيينات التالية: «مسح من صوف أو شعر يجعل على عجز البعير من وراء الرحل»؛ وهو

«الحلس» أيضاً؛ و«الغلالة التي تلبس فوق الدرع»؛ و«الدرع الصغيرة القصيرة تكون تحت الكبيرة، وقيل: تحت الدرع من ثوب أو غيره، وقيل: هي الدرع ما كانت» (مادة «شلل»): نميل الى الاعتقاد بأنه معروف منذ الجاهلية.

– «الشملة الصماء: التي ليس تحتها قميص، ولا سراويل»، ويورد ابن منظور هذا التعريف مأخوذاً عن «المحكم» (مادة «شمل»)، كما يذكر من «الأحاديث» ما يفيد أنها كانت معروفة في عهد الرسول، وأنه نهى عنها.

– «القبطري: ضرب من الثياب»: ورد التعريف عينه في معجم ابن منظور (مادة «قبطر). ألا أننا لم نتوصل الى تعيين مرجح لزمنية هذا الثوب.

– «القرزح: لباس كانت تلبسه نساء العرب»: يرد التعريف في «لسان العرب» (مادة «قرزح»)؛ وهو تعيين يفيد أنه كان معروفاً منذ الجاهلية.

– «القصب: ثياب من كتان ناعمة رقاق»: يرد التعريف في «لسان العرب» (مادة «قصب»)؛ ولم نتوصل الى تعيينها الزمني.

– «القطيفة: دثار»، ويرد في «لسان العرب» مصحوباً بتعيينات أخرى، مثل هذه: «القطيفة: دثار مخمل، وقيل: كساء له خمل» (مادة «قطف»). وذُكر الثوب في «الأحاديث»، كما ينقلها ابن منظور.

– «القفاز: لباس للكف»، ويرد التعريف في «لسان العرب» مصحوباً بالتعيين التالي: «وهو شيء يُعمل لليدين يحشى بقطن» (مادة «قفز»). وذُكر في «الأحاديث»، وأنه نهي عن لبسه: «لا تنتقب المحرمة ولا تلبس قفازاً».

– «القَنزعة والقُنزعة: التي تتخذها المرأة على رأسها»، ويرد على هذه الصورة في «لسان العرب» (مادة «قنزع»): لم نتوصل الى تعيينه زمنياً.

– «القَهْز والقِهز: ضرب من الثياب تتخذ من صوف كالمرعزي، وربما خالطه الحرير يشبه به الشعر اللين»: لا يرد في «لسان العرب».

– «الكذابة: ثوب يُصبغ بألوان الصبغ كأنه موشى»، ويرد التعريف في «لسان العرب» (مادة «كذب»): ورد في حديث للمسعودي ينقله ابن منظور: «رأيتُ في بيت القاسم كذابتين في السقف، الكذابة: ثوب يُصورُ ويُلزقُ بسقفِ البيتِ، سُمِّيَتْ به لأنها توهم أنها في السقف، وإنما هي في الثوب دونه».

– «الكرباسة: ثوب، وهي فارسية»، ويرد التعريف في «لسان العرب» (مادة «كربس»)، مصحوباً بهذا الحديث عن عمر: «وعليه قميص من كرابيس».

– «اللاطئة: ضرب من القلانس»: لم نجده في «لسان العرب».

- «اللقاع: الكساء الغليظ. وقال بعضهم: هو اللفاع لأنه يتلفع به، وهذا أعرف»، ويورده ابن منظور منقولاً عن الأزهري، عن الليث، على انه تصحيف للفظ «اللفاع» (مادة «لقع»).

- يرد «اللك» في «كتاب العين»: «صبغ أحمر يصبغ به جلود البقر للخفاف، وهو معرب»، ويعينه ابن الجوزي على أنه فارسي الأصل، وهو نوع من الأحذية للرجال كما للنساء، ويرد على هذه الصورة في «لسان العرب» (مادة «لكك»): لم نتوصل الى تعيينه الزمني.

- « ثوب مبرج... تصاوير كبروج السور»، ولا يرد هذا التعريف في «لسان العرب»، بل غيره: «ثوب مبرج للمعين من الحلل» (مادة «برج»): لم نتوصل الى تعيينه الزمني.

- «كساء مجدد: فيه خطوط مختلفة يقال له الجد»، ويرد في «لسان العرب» (مادة «جدد»): لم نتوصل الى تعيينه الزمني.

- «خف محور: إذا بُطِّنَ بحَوَرٍ»، وورد التعريف في «لسان العرب» (مادة «حور»): لم نتوصل الى تعيينه الزمني.

- «المخلب من الثياب: الكثير الوشي»، وورد التعريف في «لسان العرب» (مادة «خلب»). ويرد في «لسان العرب» بيت للبيد يقيد هذا الثوب:

وغَيثٍ بِدَكْداكٍ يَزِينُ وهادَه نباتُ كوشي العَبقريِّ المُخَلَّبِ.

- «كساء مرنباني» في «كتاب العين»، ونجده في «المخصص» لابن سيده أن «المرنباني أكسية تصنع بالشام» («المخصص»، ص 4/ 72): لم نتوصل الى تعيينه الزمني.

- «المشملة: كساء له خمل متفرق يلتحف به دون القطيفة»، ويرد هذا التعريف في «لسان العرب»، لا بل يفيدنا انه ورد في «الحديث»: «ولا تشتمل اشتمال اليهود»، والمنهي عنه، حسب المعجم، «هو التجلل بالثوب وإسباله من غير ان يرفع طرفه»، ويذكر ابن منظور قولاً لامرأة الوليد عن هذا الكساء (مادة «شمل»).

- «المضلع من الثياب»، ويرد في «لسان العرب» في صورة وصفية متوسعة: «ثياب مضلعة: مخططة على شكل الضلع، قال اللحياني: هو الموشى، وقيل: المضلع من الثياب المسبرُ. وقيل: هو المختلفُ النسج الرقيقُ، وقال ابن شميل: المضلعُ الثوبُ الذي قد نُسجَ بعضُه وتُركَ بعضُه، وقيل: بُردٌ مضلعٌ إذا كانت خطوطه عريضة كالأضلاع. وتضليعُ الثوب: جعلُ وشيه على هيئةِ الأضلاع». كما ترد في هذا المعجم

أخبار مستقاة من «الحديث» تفيد انه كان معروفاً في عهد الرسول، أي ورود الأضلاع في وشي الثوب، وفي حديث منقول عن الإمام علي (مادة «ضلع»).

– «المفلفل: ضرب من الثياب عليه (تصاوير؟) من الوشي كالفلفل»، ويرد التعريف في «لسان العرب»، لا بل يزيد عليه القول التالي: «وثوب مفلفل إذا كانت دارات وشيه تحكي استدارة الفلفل وصغره» (مادة «فلل»): لم نتوصل الى تعيينه الزمني.

– «المكفت: الذي يلبس درعين بينهما ثوب»: يرد التعريف في «لسان العرب» (مادة «كفت»): ولم نتوصل الى تعيينه الزمني.

– « ثوب معين: في وشيه ترابيع صغار تشبه عيون الوحش»: يرد التعريف في «لسان العرب» (مادة «عين»): لم نتوصل الى تعيينه الزمني.

– «المقطعات من الثياب: شبه الجباب ونحوها من الخز والبز والألوان»: يرد التعريف في «لسان العرب» مصحوباً بأقوال من «الحديث» تفيد أن «المقطعات» كانت معروفة في عهد الرسول (مادة «قطع»).

– «الملحفة: المُلاءة التحفتَ بها»: ترد في «لسان العرب»، ونقع في عدد من المصادر على أنواعها مثل: «المعصفرة» و«الحمراء» و«الموردة» وغيرها (مادة «لحف»)، ما يفيد أنها كانت معروفة في عهد الرسول.

– «الملعبة: ثوب لا كم له، يلعب فيها الصبي»، ولا يرد ذكرها في معاجم «جمهرة اللغة» و«مقاييس اللغة» و«لسان العرب».

– «ثوب ممرجل: على صنعة المراجل من البرود»: ورد في «لسان العرب»، ويفيد أنه كان معروفاً في عهد الرسول (مادة «مرجل»).

– «النشاش: الكساء الغليظ»: لا يرد ذكره في معاجم «جمهرة اللغة» و«مقاييس اللغة» و«لسان العرب».

– «النعل السبستية: ما دُبغ بالقرظ»: يرد التعريف في «لسان العرب» بوصفها «النعال السبتية»، أي التي «سُبِتَ» عنها الشعر، حسب تفسير الأزهري؛ كما يفيد أيضاً أنها كانت معروفة في عهد الرسول (مادة «بت»).

– «الهنبع (أو الخنبع): من لباس النساء شبه مقنعة خيط مقدمها تلبسها الجواري. ويقال: الهنبغ ما صغر، والخنبع : ما اتسع حتى يبلغ اليدين ويغطيهما»: يستعيد ابن منظور التعريف على أنه للأزهري (مادة «هنبع»)[13]. ما حصيلة هذه المقارنة؟

(13) هل يكون هذا الثوب مما جرى جمعه من مواد اللغة في بلاد فارس، ولم يعرف خارجها؟

لن نستعيد نتائجها التفصيلية، إلا أننا لاحظنا ان المعاجم اللاحقة على «كتاب العين» استعادت - فيما عدا تعريفين أو ثلاثة - كل التعريفات التي أوردها الخليل؛ وتبدو تعريفاته غالباً في أساس التعريفات اللاحقة (وإن جرى تعديل بعض فقراتها، أو الزيادة عليها). كما لاحظنا أيضاً أن بعض المعجميين، مثل الأزهري، استعاد بعض تعريفات الخليل، ونسبها الى نفسه. ولكن هل تفيدنا هذه التعيينات والتدقيقات في التثبت من تاريخية اللباس؟

توصلنا في المسرد أعلاه الى ترجيح النسبة الزمنية لهذه الثياب في غالبها، وهي نسبة جاهلية - إسلامية، على ما بدا لنا؛ أي أنها ألبسة جاهلية ظلت معروفة في صدر الإسلام، بل تم النهي عن لبس بعضها أحياناً، ولا سيما في الصلاة، لعدم توافر الحشمة المطلوبة في ممارسة العبادات[14]. وكان الدكتور صالح أحمد العلي قد درس «الألبسة العربية في القرن الأول الهجري: دراسة أولية» (م. س.)، من دون أن تشمل قائمته مجمل الثياب التي توصلنا الى تعيينها انطلاقاً من «كتاب العين»، ما يعني أن مسردنا يساهم في تعيين عدد أوسع من الألبسة العربية. كما وجدنا أيضاً أن «كتاب العين» ينفرد في ذكر ثياب لا نجد لها أثراً في المعاجم اللاحقة.

غير أن هذه المعلومات لا تمكننا - على غناها - من معرفة أمور أخرى متصلة بالثياب في الفترة الزمنية نفسها، كالتي نلقاها عند الجاحظ وغيره[15]: نلقى أخباراً عن أزياء فئات

---

(14) نجد في كتاب «تنوير الحوالك» لجلال الدين السيوطي (3 أجزاء، دار الندوة الجديدة، بيروت، د. ت.) مادة واسعة من الأحاديث النبوية المتصلة بالنهي في الثياب، أو بما يناسب الحج وغيرها مما يتصل باللباس، وتحمل العناوين التالية: «ما يُنهى عنه من لبس الثياب في الاحرام»، «لبس المحرم المنطقة»، «تخمير المحرم وجهه»، «ما جاء في لبس الثياب المصبغة»، «ما جاء في لبس الخز»، «ما يكره للنساء لبسه من الثياب»، «ما جاء في إسبال الرجل ثوبه»، «ما جاء في إسبال المرأة ثوبها»، «ما جاء في الانتعال»، «ما جاء في لبس الثياب» وغيرها.

(15) ترد معلومات ثمينة عن اللباس، وعن «الزي» في كتاب الجاحظ، «البيان والتبيين» (تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، 4 أجزاء، دار الجيل - بيروت، ودار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ت.) غير مرة: «لكل زمان زي» (2/ 342)؛ و«لكل طائفة زي» (3/ 114)؛ وعن أزياء الكاهن والعراف والحرائر والمماليك وذوات الرايات والاماء (3/ 96-97)؛ وزي الداخلين على الخلفاء (3/ 114)؛ زي الشعراء (3/ 115-116)؛ والجَمْرَة القرشية (2/ 354)؛ ولبس الخفاف (3/ 106)؛ وتأنق العمامة (2/ 88 و3/ 97 و101).

كما نقع في عدد آخر من المصادر على معلومات ثمينة عن اللباس:

نعرف، على سبيل المثال، ان النساء في المدينة لبسن الديباج والحرير، والثياب المعصفرة والرقيقة الشفافة. كما ترد في كتاب «الأغاني» معلومات واسعة، تفيدنا أن الرجال لبسوا في الفترة =

عديدة، مثل الشعراء والحرائر والمماليك والكهان والعرافين وغيرهم؛ أو نتعرف على شيء من عادات اللباس الاجتماعية كزي الداخلين على الخليفة، على سبيل المثال.

كما نجد في غيرها من المصادر معلومات عن تأثر عرب الجاهلية بأهل الشام والعراق، وخاصة الأغنياء والتجار، الذين كانوا يفدون عليهم فيقلدونهم في ملابسهم، ويلبسون مثلهم الخز والطيلسان والأقبية وغيرها. وتفيدنا أن أول من قلد الأعاجم في الملابس والبذخ معاوية بن أبي سفيان وعماله، مثل عامله في العراق زياد بن أبيه، الذي قلد الفرس بأن كان الأول الذي لبس قباء الديباج، والأول الذي لبس الخفاف الساذجة في البصرة. كما عُرف عن الأمويين أنهم لبسوا الحرير وأحبوا الوشي وأكثروا من لبسه فقلدهم الناس، وأنهم اتخذوا كثيراً من ألبسة الروم. ألا أن هذا التبدل ما شكك في «عربيتهم»، على ما قيل، وظلوا يلبسون العمائم ويعلقون السيوف على العواتق، حسبما يقول الأحنف بن قيس: «لا تزال العرب عرباً ما لبست العمائم وتقلدت السيوف»[16]. وتفيدنا المصادر أن المنصور أمر رجاله في العام 153 هـ. بلبس القلانس الفارسية الطويلة، التي تثبت بعيدان من داخلها بدل العمائم، أو أن يعتموا فوقها بعمائم صغيرة، وأن يعلقوا السيوف في أوساطهم، كما قلدوا الفرس في ملابسهم[17].

ووردت في المصادر القديمة أخبار تفيد، على سبيل المثال، أن الأدكن عبد الله ابن عامر هو أول من لبس الخز، وذلك في أول الإسلام؛ والمختار بن أبي عبيد الثقفي

= عينها المضرجات والممصرات والملونات، وان أول من لبس الطيلسان في المدينة جُبَير بن مطعم؛ ونعرف ان فتية بني مروان كانوا يرفلون في القوهي والوشي كأنهم الدنانير الهرقلية؛ كما اشتهر عبد الله بن جعفر بلبس الخز؛ وكان مروان بن أبان بن عثمان يلبس سبعة قمص كأنها درج، بعضها أقصر من بعض، وفوقها رداء معدني بألفي درهم . . . ولبسوا في مكة في العصر الأموي السندس والديباج والاستبرق ومقطعات الخز، والحرير والحلل الموشاة، وكانوا يضعون حتى على إبلهم القطوع والديباج؛ ويضعون في أعناق خيولهم أطواقاً من الذهب. كما نعلم ايضاً ان النساء تفنن في لبس الثياب الرقيقة الشفافة، وعن وجود حوانيت للثياب العدنية واليمنية والهروية في مكة.

كما تحدث المسعودي في «مروج الذهب . . .» عن اهتمام الخليفة سليمان بن عبد الملك بأنواع الثياب الفاخرة وعمل الوشي لارتدائه، وفي عهده لبس الناس جباباً وأردية وسراويل وعمائم وقلانس. ونجد في كتابه معلومات أخرى تفيدنا في التعرف على شيء من تاريخ اللباس الإسلامي وعاداته: ص 2/ 554 - 255 .

(16) أبو العباس محمد بن يزيد، المعروف بالمبرد: «الكامل في اللغة والتاريخ»، جزءان في مجلد واحد، تحقيق: لجنة من المحققين، مؤسسة المعارف، بيروت، د. ت، ص 1/ 104 .

(17) حسبما وردت أخبار ذلك في «تاريخ التمدن الإسلامي» لجرجي زيدان، ص 2/ 608 - 609 .

الدراريع السود؛ وجبير بن مطعم (في المدينة) الطيلسان[18].

5: الهيئة الحسنة

نستعيد، بعد هذا العرض الموسع للباس، مسار التحليل الذي شرعنا به في بداية هذا الفصل، وهو دراسة القطب الدلالي الآخر في «الشارة»، «الهيئة الحسنة»، بعد أن وجدنا ان الهيئة البشرية «تتحسن» باللجوء الى مصنوعات وسلوكات تلتقي في ثلاث مجموعات دلالية: الحلي، التجميل والعطر.

5 . أ : الحلي

تحتل الحلي في هذا النسق مكانة لا تقل قيمة عن اللباس في تحسين الظاهر البشري، وفي جعله مرئياً في هيئة متميزة. وإذا كان اقتناء اللباس بات في عداد الضرورة اللازمة للجسم (وإن في عداد صناعات شديدة التميز والتطلبات التجويدية)، فان الحلي تنتسب في عداد هذه الصناعات، بل في طلبها الاجتماعي، الى سلوكات وممارسات غير لازمة، ولا ضرورية إذا جاز القول. فما الحلي؟

«الحلي: كل حلية حليت به امرأة أو سيفاً أو نحوه (. . .). وحليت المرأة – لغة – أي: لبسته. والحلي للمرأة وما سواها، فلا يقال إلا حلية السيف ونحوه». نتحقق في هذا التعريف من أن الحلية تطلق في آن على المرأة والسيف؛ ويشدد الخليل على التعيين الحصري هذا، وهو ما نلقاه في تعريفات أخرى ننتهي منها الى تعيين نوعين من الحلي: واحد مخصوص بالمرأة، والآخر بسلاح الرجل.

5 . أ . 1 : حلي المرأة

في المعجم مواد واسعة تقدم لنا صورة عن حلي المرأة، سواء في موادها وضروبها أو في أشكالها ومعالجاتها. وتفيدنا أن الحلي تصنع غالباً من الجوهر، أي «من كل حجر يستخرج منه شيء ينتفع منه». ونجد قائمة واسعة وتفصيلية عن الأحجار وخلافها التي تقع في أساس صناعة الحلي، مثل الخرز والذهب والفضة والنحاس واللؤلؤ والدر والياقوت والمناقف وغيرها مما يدخل في «العسجد»، وهو «الاسم الجامع للجوهر كله».

نتبين في غير مادة معجمية أن الخرز داخل في صناعتها، سواء في عراق المزادة والرواية أو في الأقراط، وأنه يتخذ أشكالاً عديدة، فيخرم أو يبقى على حاله، وأنه

(18) ابن قتيبة: «المعارف»، تحقيق: ثروة عكاشة، القاهرة، 1969، ص 187.

مختلف الأحجام. كما نتوصل الى معرفة مخصوصة بالحلي المصنوعة من الفضة، بل من «التبر»، أي الفضة «قبل أن تعمل»، مثل «الجمان» و«الوَضح» وغيرهما. أو عن الحلي المصنوعة من الذهب، أو «الزبرقان» نظراً لصفرته، سواء في «قطعه» التي تستخرج من المعدن، أو في «شذره»، أي ما يُلقط من المعدن «من غير إذابة الحجارة»، أو في «الفرائد» المصاغة منه.

كما نتوصل الى جمع معلومات عن «المناقف» (أو الأصداف والأنباح)، مما يرميه البحر من خلق ميت، أي «الخشارة»، والذي يتم استعماله في انتاج الحلي؛ ومعلومات أخرى عن «المناقف»، بعد استخراجها من البحر، مثل «الوَدَع» و«السُّمَّة» وخلافهما. كما نتعرف على بعض الحلي المصنوعة من هذه المواد، مثل «السبحات»، أو على دخول هذه المواد في صناعة حلى أخرى، مثل القلائد والوشح. وإذا كانت هذه المواد البحرية تدخل في صناعة حلي متفرقة، فان اللؤلؤ منها (وهو يستخرج من الصدف) يحتل حيزاً خصوصياً، وله صناعة متميزة في الحلي.

5 . أ . 2 : معالجة المعادن وأشكالها

تفيدنا هذه المواد المعجمية عن المعالجات التي تصيب هذه المعادن أو الأحجار أو المواد (أو «تسوية صنع الشيء») لكي تصبح في عداد الحلي. فاذا كان بعضها، مثل المناقف خصوصاً، يتم استعماله وحسب، أو أن بعضها الآخر، مثل الخرز، يُخرم لإدخاله في سلك ناظم، فان غالب المواد يخضع لعمليات مخصوصة، تحتاج الى قدر من التدبر والخبرة والتصرف. ما العمليات هذه؟

هي عمليات «لزق»، أو «دق» و«لوي» و«إذابة» و«حشو» و«تركيب» و«تصعيد» و«تثبيت» و«حماء» و«نظم» و«تعكيف» و«دملجة» وغيرها. ذلك أن الأمر يتطلب معالجة معادن كثيفة، في إذابتها وإعدادها، ما يستدعي حذاقة أكيدة في الصنع، حتى ان لبعضها حِرَفاً معينة، مثل «اللئالة» وغيرها. ونجد في بعض المواد المعجمية أحياناً وصفاً دقيقاً لبعض هذه المعالجات: «القَلْد: إدارتُك قُلباً على قُلْب من الحُلي. ولو دققتَ حديدةً ثم لويتها على شيء فقد قَلَدْتها. والبِرَة التي فيها الزمام إقليد، يُثْنى طرفها على الطرف الآخر ويُلْوى لياً شديداً حتى يَسْتَمْسِك. ويُفْعَلُ ذلك ببعض الأسورة إذا كان بُرة، أو كان قلداً واحداً. وسِوار مقلود: ذو قلبين ملويين».

نتحقق في هذا التعريف الأخير من وجود معالجات متباينة، ومن أشكال بعينها تتخذها هذه الحلي: فـ «السوار المقلود» يتألف من «قلبين ملويين»؛ و«رؤوس» الحلي

والصليان تتخذ شكل «أذناب الثعالب»؛ وتتألف القلائد والوشح من «كرسين» أو ثلاثة؛ والخرز واللؤلؤ ينظمان في «عقود»، وخلافها من الأشكال.

5 . ب : ضروب الحلي

يتألف اللباس، كما أسلفنا القول، من أثواب تبعاً لعلاقات خصوصية مع الجسم البشري، بين بدن وظاهر، أو بين أثواب للرأس أو للقامة أو للأقدام واليدين. الى هذا، فان عرض اللباس وفق هذا «التقطيع» قدم لنا طريقة متسقة في ترتيب المجموعات الدلالية، عدا أنه ناسب أيضاً هذه المصنوعات والسلوكات كما هي عليه في الزمان الاجتماعي. هذا ما نتبينه أيضاً، في ضروب الحلي: فهي تتوزع بين «حلي الرأس» و«حلي اليد» و«حلي الوسط» و«حلي القدم»، مع فارق بسيط وهو أن الضرب الأول منها («حلي الرأس») يتسم بقدر واسع من التنوع والتخصص، ما جعلنا نسميه: «حلي الوجه».

5 . ب . 1 : حلي الوجه

نقع في هذا الضرب، في واقع الأمر، على حلي تناسب الوجه في غير جهة منه، من القسم الأعلى من الرأس، مروراً بالأذن، وصولاً الى العنق. فالمعجم يفيدنا عن حلى متنوعة توضع على الرأس مثل «العصبة»، وهو «الأكليل: شبه عصابة مزينة بالجواهر» أو «النُّقْريس»، وهو ما «تتخذه النساء على صيغة الورد يغرزنه في رؤوسهن» وغيرها.

كما نتعرف في المعجم على أنواع مختلفة من «معاليق» الأذن أو «الحلق»، كالقرط والخرص والخوق والشنف ونحوها. هذه كلها تعلق في «قوف» الأذن أو «شحمتها»؛ وتكون حبة واحدة، أو خرزة حمراء طويلة، أو دقيقة معطوفة الطرفين، الى غير ذلك من الأشكال.

وفي المعجم أخبار عن ضروب من الحلي مما يوضع على العنق والصدر، مثل العقود من خرز ودر وياقوت وخلافها، أي التي «يُجعل فيها من كل ما يُحسن فيه». أو أخبار عن «القلائد»، وهي تصنع من «الجوهر» أو من غيره: مثل «السخاب» الذي يُتخذ من قرنفل وسك ومحلب، أو «التميمة» (التي توضع على أعناق الصبيان وغيرهم) التي تصنع من السيور. ويفيدنا المعجم عن صنوف من القلائد مثل «الطارقة»، أو على «سموطها»، أي معاليقها على الصدر؛ أو عن ضرب خصوصي منها، «الوشاح»: وهو «من حَلْي النساء: كِرْسان من لؤلؤ وجوهر منظومان مُخالف بينهما، معطوف أحدهما على الآخر تتوشح به المرأة». كما نتوصل في إحدى المواد المعجمية الى معرفة ما هو

عليه العقد على الصدر: «اللَّبّة من الصدر: موضع القلادة، وهي واسطة حواليها اللؤلؤ وخرز قليل وسائرها خيط».

5 . ب . 2 : حلي اليد

لهذا الضرب أنواع مختلفة، مثل «الخاتم» أو «الأسورة» وغيرهما. فهناك خواتم ذات فصوص، وأخرى من دونها، مثل «الفتوخ». كما يشير الخليل أيضاً الى «الرتم»، وهو «خيط يُعقد على الأصبع أو الخاتم للعلامة وهي الرتيمة».

كما نتعرف الى أنواع مختلفة من الأساور، مثل «الذَّبْل»، وهو أسورة العاج والقرون؛ والبارِقان واليارجان؛ والسوار القلب؛ و«الوَقْف»، وهو «المَسْك الذي يُجعلُ للايدي، عاجاً كان أو قرناً مثل السوار» وغيرها.

5 . ب . 3 : حلي الوسط

تحدثنا في ضروب اللباس عن «الزنار» للثياب عموماً، وعن «التكة» للسراويل تحديداً، أي عما يستعمل لشد الثياب على وسط القامة. وهو ما نجده في حلي الوسط، ولو أنها ليست وفيرة، مثل «البَريم»، وهو «خيط ينظم فيه خرز فتشده المرأة على حقويها»؛ و«الحِقاب»، وهو «شيء تتخذه المرأة تُعلق به معاليق الحلي تشده على وسطها».

5 . ب . 4 : حلي القدم

هذا ما نقع عليه في حلي القدم، التي تكاد تقتصر على الخلخال وحده[19].

5 . ج : تحلية السيوف

الخليل يميز، كما أوضحنا ذلك أعلاه، بين حلية المرأة وحلية الرجل، ويجعل هذه مخصوصة بالسيف. وبدا لنا، عند مراجعتنا مواد المعجم، أن السلاح عموماً

---

(19) تفيدنا بعض المصادر أن النساء تحلين باللؤلؤ والياقوت؛ وأن عائشة بنت سعد بن أبي وقاص اشتهرت بزينتها من قلائد الذهب، وأن سكينة بنت الحسين كانت تثقل ابنتها بالحلي واللآلئ؛ وأن الرجال قلدوا النساء واتخذوا مثلهن الحلي والجواهر . . . كما نعلم أن مصعب بن الزبير دخل على عائشة بنت طلحة يوماً «وهي نائمة متصبحة ومعه ثماني لؤلؤات قيمتها عشرون ألف دينار، فأنبهها ونثر اللؤلؤ في حجرها. فقالت له: نومتي كانت أحب إلي من هذا اللؤلؤ»: أبو الفرج الأصفهاني : «كتاب الأغاني» (15 مجلداً مع الفهارس)، تحقيق واشراف : لجنة من الأدباء، الدار التونسية للنشر، تونس، حقوق الطبع والنشر لدار الثقافة - بيروت، طبعة 1983، ص 11/ 171 . كما نعلم أيضاً أنهم تقلدوا في مكة الحلي والجواهر وغيرها.

يتصف بالحلاء: فهو يتحدث، في غير موضع، عن «زينة السلاح»؛ كما يشير أيضاً الى «حرشف السلاح»، وهو «ما زُيِّنَ به». لن نستعيد في هذا الموضع ذكر الأسلحة في «كتاب العين»، فهي كثيرة، عدا أن الخليل يصف أحياناً طرق المبارزة، ذلك أن هذا الجانب يتعدى سعينا الدلالي. فما يعنينا في هذا المجال هو تبين أمرين:

الأول: هو اعتبار السلاح عموماً، والسيف خصوصاً، «حلية» الرجل؛

الثاني: هو الوقوف على المعالجات الخصوصية في تسوية الأسلحة. ووجدنا في المعجم ما يفيد عن العناية اللاحقة بالسيف في الصناعة، وهو ما نجده، على سبيل المثال، في هذا التعريف: «الشعيرة حديدة أو فضة تُجعل مساكاً لنصل السكين في النصاب حيث يُركَّب... الشعيرة من الحلي تُتخذ من فضة أو ذهب أمثال الشعير». إلا أن مثل هذا الوصف يبقى نادراً في المعجم [20].

---

(20) نقرأ في مقالة لافتة في مجلة «المشرق»، (السنة الثالثة، العدد 13، صص 577 - 585)، ليوسف أفندي غنّام ثابت بعنوان: «السيوف الشرقية القديمة وتحليتها»، معلومات ثمينة عن «تحلية السيوف»، ويقول فيها: «ومن السيوف العربية التي اشتهرت في الزمن القديم السيوف اليمانية العريضة المصفحة ذات الحدين»، مستشهداً بما يقوله صاحب «آثار الأول» الحسن بن عبد الله (ص 161) في وصفها: «ومن علامات السيوف اليمانية العتق التي طبعت في الجاهلية ثقبان في سنبل السيلان وثقب السنبل من احدى جهتيه أوسع أو متساويان ووسطه أضيق. ومنها المحفورة وهي التي شطبها شبيه بالأنهار وقد حُفر بمبرد مدور. ومنها ذات حفر مربع ومنها ذات شطب. وقلما تسلم اليمانية من العروق المفتوحة وقد توضع عليها تماثيل أو يكتب أو يصور عليها صورة وقد يخفى ذلك. وهذه السيوف أكثر قطعها في اللين فاذا صادفت الحديد أو اليابس تقصفت» (ص 578). كما يحدثنا في مقالته عن «السيوف العجمية، لا سيما الخراسانية» وغيرها. ويعلمنا أن من السيوف التي اشتهرت عند العرب «ذو الفقار»، وكان لمنبه بن الحجاج، غنمه منه يوم بدر صاحب الشريعة الإسلامية، وكان له في رأسه شفرتان. ومن هذه السيوف أيضاً «الصمصامة»، وكان لعمرو بن معدي كرب الزبيدي، وغيرها من سيوف «البتار» و«الحتف» و«المطبق» و«الرسوب» و«المخذم».
كما تفيدنا هذه المقالة عن «الجوهر»: «والجوهر في اصطلاح اصحاب الأسلحة عبارة عن تموجات تظهر في صفحات السيوف والمُدى وما شاكلها على شبه عُقَد متناسقة متقاربة متلاصقة أو كبقع يستدير بها خانات متعددة تخال لعين الرائي أنها مؤلفة من ألوف من اسلاك الفولاذ الدقيقة ممتزجة بمعدن آخر يختلف عنها لوناً. وربما ظهرت تلك التموجات متراكبة بعضها فوق البعض ومنظمة مع كثرتها على هيئة أشكال هندسية جميلة ذات ترتيب انيق واحكام بديع يروق البصر ويأخذ بمجامع القلوب» (ص 579 -580). وتزيد المقالة: «للجوهر عند العرب اسماء عديدة فيدعونه أثراً وفِرنداً وسِفْسِقَةً وقد عرفوا الفرند بقولهم " انه ما يُرى في السيف شبه الغبار أو مَدَبّ النحل". أما السفسقة فجاء عنها في «تاج العروس» انها "الفرند أو طرائق السيف التي فيها فرند أو =

5 . د : التجميل

ربط المعجم في تعريفه للحلاوة بين اللباس والجواهر، أي ما يؤلف «الهيئة الحسنة». إلا أننا وجدنا في المواد المعجمية مصنوعات ومواد وسلوكات انسانية أخرى تفيد أو تساهم بدورها في تحسين الهيئة، أو في تجميلها. من هذه السلوكات «التكحيل»[21]، وهو مشتق من «الحلاءة» بدوره: فـ«الحُلاءة: حُكاكة حجرين يُحك أحدهما بالآخر، تكحل به العين».

يتحدث المعجم عن هذه الممارسة الخصوصية، ويجعلها مجال تمييز بين من «تتعهد عينها بالكحل» وبين «المرهاء»، أي التي لا تقوم بذلك. فنتعرف على الكحل، وعلى مادته الحجرية، مثل «الاثمد» أو دخان الفتيلة؛ أو على «الليق»، وهو ما يجعل في دوائه؛ أو على الآلات الخصوصية لتوضيبه مثل «المكحلة»، أو «القفدانة»، وهي غلاف المكحلة؛ أو «الميل» وهو أداة التكحيل نفسها. كما نقع أيضاً على معالجات أخرى تتصل بتجميل الوجه، مثل خضب الرجل شيبه؛ أو «غمنة» المرأة لكي «يحسن لونها ويرق جلدها»؛ أو «حف» المرأة لشعر وجهها بخيطين وغيرها. أو نتعرف على معالجات خاصة بالجسم عموماً، مثل «الحناء»، أو «الوشم » وغيرهما.

5 . هـ : العطر

تحقق في هذه المصنوعات، وفي هذه السلوكات الاجتماعية التي تستدعيها، من وجود صلة بالجسم، تقوم على تحسين هيئته، كما أسلفنا القول، إلا أننا نقع على غيرها مما يجعل الجسم (أو أجزاء منه) حسن الشم، لا الرؤية وحسب. هذا يتصل برائحة الفم: مثل استقباح «البشعة»، وهي امرأة «كريهة ريح الفم، لا تتخلل ولا تستاك»، أو استحسان المرأة أو الرجل «العبق»، وهو «إذا تطيب بأدنى طيب فبقي ريحه أياماً».

= شطبته كأنها عود في متنه أو هو بين الشطبتين في صفحة السيف طولاً"» (ص 580).
ونتبين في «الكامل» لابن الأثير، في حوادث سنة اثنتين وثلاثين للهجرة، أن عبد الرحمن بن ربيعة كان له سيف يسمى «دو النون» (عز الدين أبو الحسن علي بن أبي الكرم المعروف بابن الأثير : «الكامل في التاريخ» - 13 مجلداً مع الفهارس - دار صادر، بيروت، 1979، ص 3/ 132)، ويبدو أنه كان مصنوعاً على مثال سمكة أيضاً كسيف مالك بن زهير فسمي بذلك. وفي «الكامل» أيضاً ذكر لسلاح النبي وأنه كان له ترس فيه تمثال رأس الكبش وأنه كرهه لذلك.

(21) تفيدنا بعض المصادر عن بعض عادات «التجميل»، مثل تصفيف الشعر وخلافها، مثل اعتماد عائشة بنت طلحة على ماشطة خاصة بها تعنى بطيبها وعصرها. وكذلك كان حال الثريا بنت علي بن عبد الله.

ووجدنا في المعجم اسماً جامعاً لهذا التطلب المستحسن في الجسم، وهو «العطر». ويتوزع في أنواع عديدة، مثل الزعفران والطيب والغار والسوس العجمي والسك والمسك والكافور والرامك والعبير وخلافها. وهي أنواع من العطر تتأتى من نباتات بعينها، أو من «أخلاط» منها؛ ويصف المعجم أحياناً كيفية إعدادها، أو المواد الداخلة في تسويتها. من هذه النباتات: الياسمين، المحلب، العود وخلافها. وقد يكون العطر دهناً يمسح على مواضع بعينها، أو أخلاطاً مجففة، أو مواد مستجمرة وغيرها.

إذا كانت هذه الأنواع تستعمل للدهن أو اللطخ على الجسم، أو على أجزاء منه، فان غيرها، أو هي نفسها، تستعمل أيضاً لـ«تطييب» الثياب، أو «رقرقتها»، أو «تعثينها»، أي لنشر الريح الطيبة فيه.

المواد المعجمية المتصلة بالعطر كثيرة[22]، وتعرفنا فيها على عدد واسع من الأدوات والأواني المستعملة لإعداده مثل «المداك» لدك الطيب؛ أو لحفظه، مثل «الحفش»، وهو يعين أوعيته في البيت أو قواريره؛ أو «القشوة»، ولها شكل قفة للطيب؛ أو «العتيدة» وغيرها. كما وجدنا في المعجم معطيات إبلاغية أفادتنا عن وجود حرفة العطارة والعطارين، وعينت أدواتهم مثل بيوتهم الخصوصية لإعداد وبيع العطور والأدهان.

6 : تاريخية الدلالات

وجدنا في ألفاظ اللباس ودلالاته مقادير من المعلومات عن «الدخيل» و«الناشئ»، لكننا لا نعرف الأمر نفسه مع المعلومات المتصلة بالعطر والتجميل والجواهر. يذكر الخليل شيئاً من الكلام العراقي، مثل «مشخلبة»، الدالة على الحلي المصنوعة من الليف والخرز؛ أو يفيدنا أن العجم يفضلون «التاج» و«التتويج» بخلاف العرب الذين يفضلون «العمامة» و«التعمم»؛ أو يورد مقابل لفظة «الفريد» (من مصوغات الذهب) في لغة العجم - الفارسية على الأرجح -، لفظ «الجاوَرْسَق»؛ أو يعين حلياً مما أخذه العرب عن الفرس، مثل «اليارجان»، من حلي اليدين، وغيرها، إلا أن المعطيات تبقى محدودة.

---

(22) تفيدنا بعض المصادر (في «الأغاني») أنهم كانوا يتخذون الطيب ويكثرون منه. ومما يدل على مدى اتخاذهم له ما يروى عن هارون بن صالح عن أبيه أنه قال: «كنا نعطى الغسّال الدراهم الكثيرة حتى يغسل ثيابنا في إثر ثياب عمر بن عبد العزيز من كثرة الطيب فيها يعني المسك». وتعلمنا المصادر أيضاً عن وجود حوانيت للعطر والطيب في مكة في العصر الأموي.

6 . أ : «الهيئة الحسنة» في الكتابات

يكتفي الخليل في غالب الأحيان بذكر الاسم مع تعريف مقتضب معيناً نوعه أو شيئاً من طبيعته المادية، من دون أن نرى في هذه التعريفات ما يفيد عن التاريخ الاستعمالي لهذه الحلي. نتعرف طبعاً على مناقف «النباح» التي تحمل من مكة، أو نتحقق من وجود حرفة بينة، هي حرفة العطارة، إلا أن علينا أن نعود الى مصادر أخرى لتبين أدوات «الهيئة الحسنة» ومصنوعاتها ومظاهرها.

ذلك أن صلة المسلمين بهذه الجواهر النفيسة لم تكن معطاة سلفاً قبل الفتح واتصال المسلمين بغيرهم من الأمم، ولا سيما الفرس والروم؛ وليس أدل على ذلك سوى مشهد عمرو بن العاص الجالس في قصره على الأرض مع العرب ومجيء المقوقس اليه محمولاً على سرير من ذهب؛ أو خبر البدوي الذي ظفر يوم المدائن بحجر كبير من الياقوت، فباعه بألف درهم قبل أن يعلم انه يساوي أضعاف ذلك المبلغ، فيقول: «لو عرفتُ عدداً اكثر من الالف لطلبته»[23].

أخبار الجواهر مبثوثة في كتب المسعودي والطبري والشابشتي وابن خلدون وغيرهم، ويخصها البيروني بكتاب مستقل، هو «الجماهر»، ويفيدنا فيه عن ولع الأمويين بالجواهر واقتنائها، حتى انها ملأت خزائنهم[24]. كما يخبرنا أيضاً أن الياقوت دخل في انتاج متاعهم، مثل الآنيات وغيرها، ما دعا الشافعي الى النهي عن ذلك. كما تفيدنا هذه الكتب عن اتخاذ السفاح والمنصور، بعد معاوية، الأسِرَّة الذهبية المرصعة بالجواهر، والحصر المنسوجة بالذهب والمكللة بالدر والياقوت. كما وقعنا أيضاً على كتابٍ آخر، هو «نخب الذخائر في أحوال الجواهر» لابن الأكفاني، ويشتمل على «ذكر الجواهر النفيسة بأصنافها، وصفاتها، ومعادنها المعروفة، وقيمتها المشهورة المألوفة، وخواصها ومنافعها»[25].

ونجد في عدد من المصادر أخباراً عن جواهر متميزة، لها أسماء مخصوصة، مثل «الدرة اليتيمة» لهشام عبد الملك وكانت من ثلاثة مثاقيل؛ أو خاتم «الاسماعيل»

---

(23) ورد الخبر عن الفخري في «تاريخ التمدن الإسلامي» لجرجي زيدان، ص 2/ 641.

(24) البيروني: «الجماهر»، تحقيق: الدكتور فريتس كرنكو، طبع حيدر آباد الدكن في الهند، 1938، ص 57.

(25) محمد بن ابراهيم السنجاري، المعروف بابن الأكفاني: «نخب الذخائر في أحوال الجواهر»، تحقيق الأب انستاس - ماري الكرملي، ويرجع تحقيقه مثل طبعته الاولى الى سنة 1939، دار «عالم الكتب»، بيروت، الطبعة الثالثة، 1984، ص 1.

للمنصور وكان من زمرد على وزن مثقالين؛ أو سبحة زبيدة، زوجة الرشيد، المصنوعة من يواقيت رمانية كالبنادق والتي بلغ سعر شرائها خمسين ألف دينار؛ أو هدية المأمون لزوجته بوران ليلة زفافها، والتي بلغت ألف حصاة من الياقوت. كما نجد في كتابات المحدثين أو في تحقيقهم لمخطوطات تراثية أخباراً أخرى تزيد من معرفتنا بالجواهر، أو بمعالجتها[26].

يفيدنا الخليل أن عادة «قشر» الوجه لتنقيته نهى عنها الرسول، فيما نتعرف في مصادر أخرى عن طلب الرسول للكحل في التزين، حتى حين يكون صائماً، ومنه هذا الحديث: «عليكم بالأثمد فانه يجلو البصر»[27]. ووجدنا أيضاً في المصادر أخباراً تفيدنا عن استحسان «التكحل» وجعله في عداد الزينة الشخصية، فقد قال عبد الله بن جعفر لابنته حين جهزها: «إياكِ والغيرة، وعليكِ بالكحل فانه أزين الزينة». وهو ما نلقاه في أخبار أبي الأسود لابنته أيضاً: «عليك بالزينة وأزين الزينة الكحل . . .» (م. ن.، ص 67 و68). وتناول عدد من الكتاب القدامى، مثل ابن البيطار وغيره من أصحاب كتب «المفردات»، الكحل، أو حجره الذي يتخذ منه. وعاد الكتاب المحدثون الى المخطوطات القديمة أو درسوا مظاهر ومنتوجات الزينة عند المرأة، أو عند الرجل، كما في السيوف[28].

---

(26) نقع في دراسات المحدثين على معلومات ونحاليل مفيدة، نذكر بعضها:
- صلاح الدين المنجد: «جواهر الخلفاء العباسيين»، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، جزء 8، سنة 1941، صص 555 - 561؛
- حبيب زيات: «التطعيم والتكفيت»، مجلة «المشرق»، تشرين الأول - كانون الأول، 1937، صص 508 - 510؛
- حمد الجاسر: عن «كتاب الجوهرتين العتيقتين» لأبي محمد اليمني (-334 هـ.)، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مجلد 26، جزء 1، 1951، صص 533 - 544 وغيرها.

(27) ورد الحديث نقلاً عن ابن الجوزي في كتاب «التزين عند المرأة في العصر العباسي» لزكية عمر العلي، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1976، ص 19 .

(28) التجميل في كتب ودراسات المحدثين:
- يحيى الجبوري: «الزينة في الشعر الجاهلي»، دار القلم، الكويت، 1984؛
- محمد عبد العزيز عنرو: «اللباس والزينة في الشريعة الإسلامية»، طبعة دار العرفان ومؤسسة الرسالة، بيروت، 1983؛
- محمود أحمد: «ألوان الملاحة والجمال في الأدب العربي القديم»، مجلة «الهلال»، القاهرة، ابريل، سنة 1926، صص 733 - 736؛

6 . ب : دلالات الحسن الطبيعي والصناعي

لا يسعنا ان نجمل ما تحدثنا عنه أعلاه إلا في نطاق الحسن «الصناعي»، طالما أنه يتصل بمصنوعات مادية وسلوكات إنسانية تعمل على إظهار الجسم البشري في «هيئة حسنة». وهو تعيين لا نتبين دلالاته تماماً إلا في مقابلة دلالية تضعه ازاء الجمال الطبيعي. فما هو؟

نقع في غير نبذة معجمية على معطيات لغوية تعين «مواصفات» الجمال الطبيعي في حساب البشر، أو «الحلاء»: ذلك ان الحُلو والحلوة من الرجال والنساء، في المعجم، هو «من تستحليه العين». ولكن ماذا تستحلي العين؟

نتبين غير صفة واقعة في الحسن، سواء للرجل أو للمرأة، وهي الصفات عينها في غالب الأحيان: «الربحل»، و«الطري» (و«الطرية»)، و«التارة» (و«التار»)، و«الناعمة» (و«الناعم») وغيرها. ويفيض المعجم في ذكر المواصفات المتصلة بالحسن، بل بـ«الزينة» الشخصية. ووجدنا أنه لا يتحدث عن «زينة السلاح» وحسب بوصفه زينة الرجل، بل عن زينته في اللباس أيضاً. فالمعجم يقيم تلازماً بين الجمال الطبيعي والزينة، طالما أن هناك من النساء من «غَنِيَتْ بجمالها عن الزينة». ونقع أيضاً على أقوال تتحدث عن «المبالغة» و«التجود» و«التنوق» في أمور الملبس وغيرها. ويبلغ التَّزَيُّنُ، حين تبدي فيه المرأة خصوصاً «محاسن جيدها ووجهها»، حداً أو مبلغاً يصل حتى «التهاويل». فما هي؟

«التهاويل: زينة الوشي، وزينة التصوير، وزينة السلاح. وهوّلت المرأة، أي: تزينت بزينة من لباس أو حلي». وهو ما نلقاه في تعريف «الزينة» بدورها: «الزخرف: الزينة. . .وتزخرف الرجل: تزين. والزخرف: الذهب. والزخارف: ما يزخرف من السفن»؛ أو في هذا التعريف: «الزبرج: الذهب. . .وزينة السلاح. . .والوشي».

يتحقق في هذه التعريفات الثلاثة جمعٌ بين ثلاثة مستويات، هي: المادة النفيسة (الذهب)، السلاح والوشي؛ أي بين مواد ومصنوعات ومعالجات. وانتهى الأمر في اللغة، وفي الكلام الساري، الى الجمع بين ميادين مختلفة، من لباس المرأة حتى ظاهر

- يوسف غنام ثابت : «السيوف الشرقية القديمة وتحليتها بالجوهر»، مجلة «المشرق»، مجلد 3، ص 577 وغيرها.
- الكندي : «كتاب كيمياء العطر والتصعيدات» (كتاب منسوب)، دراسة الدكتور جابر الشكري، مجلة المجمع العلمي العراقي، مجلد 36، جزء أول، صص 113 - 149 وغيرها.

السفينة، ما يعني أن هذه الأقوال، وما تنقله من «آثار» المجتمع نفسه، تشير وتومئ الى تعيينات وتقويمات وتقاربات، وتُرتبُ بين دلالات ما كان لها أن تلتقي بالضرورة. فما الذي أدى الى التقائها؟ ما السمات الدلالية التي «تُقَرِّب» بين هذه الصناعات والمعالجات، المتباعدة في الوضع الطبيعي؟

اخترنا التوقف أمام عدد من الألفاظ في سعي للوقوف على دلالاتها، بل لمعرفة معالم الاشتقاق فيها. من هذه الألفاظ: «النَّظْم: نظمك خرزاً بعضه الى بعض في نظام واحد. . .والنِّظام: كل خيط يُنظَمُ به لؤلؤ أو غيره فهو نظام. . . والانتظام: الاتساق. . . والنظام: العقد من الجوهر والخرز ونحوهما، وسلكُه خيطُه. . . وليس لأمرهم نظام، أي ليس له هدي ولا مُتعلق يتعلق به. وتقول: في بطنها أناظيم، والنظام: بيض الضب كأنه منظوم في خيط، وفي بطنها نظامان، وكذلك نظاما السمكة، وقد نظمت السمكة فهي ناظم وذلك حين يمتلئ من أصل ذنبها الى أذنها بيضاً. والنظم در ونحوه مما ينظم». في مادة هذا اللفظ عدة وحدات، هي التالية:

- وحدة تعين بيض الضب وبيض السمك؛
- وحدة تعين العقود التي توضع على الصدر؛
- وحدة تعين الاتساق والهدى.

نتحقق في تسلسل هذه الوحدات الثلاث من وجود مسار اشتقاقي في الدلالات، من «الحيواني» إلى «المادي»، ومن «الطبيعي» إلى «التصوري». وهو مسار نجد أصله في «الأناظيم»، بيض السمك: في شكلها وهي متتابعة في صورة متسقة؛ أو في مادتها وهي توفر، مثل حيوانات بحرية أخرى، مادة أو مناقف أو جواهر للعقود. أو قد نجد أصله في بيض الضب، لما عُرف به ذنب هذا الحيوان (من فصيلة الزحافات) في شكله ذي العقد المتتابعة. ينطلق هذا اللفظ من تعيين مادي على الأرجح، لكي يتوصل بالتالي الى تعيين تجريدي يشير الى فكرة التتابع النسقي، بل الى الطريق القويم والهداية.

نعثر في هذه الوحدات على اشتقاقات (وألفاظ) باتت تُعنى بتعيين فكرة تصورية عن اجتماع الأشياء سواء في سلك أو خيط، أو في خط توهمي أو قيمي، ما يشير الى توصلات متبلورة في التعيين والتسمية تحيد عن الطبيعي تماماً لتنشئ الصناعي إذا جاز القول.

وهو ما نتأكد منه لو تبينا بعضاً من دلالات «الصنع» الناشئة، وهي دلالة «التصنع»: «التّصنّع: حسنُ السمت والرأي سره يخالف جهره. . . وصنَّع الجارية تصنيعاً، لانه لا

يكون إلا بأشياء كثيرة وعلاج». وفي المعجم كذلك تعريف يربط بين «السمت» و«حسن النحو»، بمعنى الطريق الصالح، فما الذي يجمع بين «السمت» و«الرأي»؟

في وحدات هذا اللفظ نقع على تبلور للدلالات يفصل بين معنى «أصلي»، هو المعنى الطبيعي، وبين معنى «ناشئ»، هو المعنى الصناعي: بين «نظم» البيض و«نظم» الهداية، وبين «سمت» الطريق وسمت الرأي. ألا أننا نلحظ أيضاً افتراقاً دلالياً بين «الصنع» و«التصنع»، وهو ما يناسب الافتراق بين «السر» و«الجهر»، بين ما تبديه وما تبيته. فلا تكتفي اللغة في استعمالاتها بتعيين معنى «مصعَّد» إذا جاز القول لمعنى دوني، بل تقوم أيضاً بتعيين معان - وقيم بالتالي - تجعل من الظاهر، من المصنوع، من المجهور به، مخالفاً لما هو عليه المخفي. أي أن اللغة تعين السبيل الصناعي بوصفه «مُحَسِّناً» للظاهر - هذا التحسين الذي «لا يكون إلا بأشياء كثيرة وعلاج». التصنع يتطلب إذن أشياء كثيرة غير ما هو عليه، أي ليست من «أصله الطبيعي»، مثلما يتطلب «العلاجَ» أيضاً، أي العمل والتدبر. الحسن، بل طلبُه و«تصنعُه»، لا يتوفر في صورة طبيعية، بل يُعمل ويُصنع، حتى ان «سره يخالف جهره».

يعرض المعجم لـ«التصنع» في معرض حديثه عن الجارية، وما يصيبها من ضروب المعالجات لكي تحسن في عين شاريها. وهو قول يوافق ما نجده في المعجم عن «التحفيل» و«التبرج» و«التزين» و«الظهور» و«التشوف» عند المرأة، أي عن العمليات التي «تزيد» من جمالها الطبيعي حين «تُبدي» محاسنها.

تعرفنا أعلاه على شيء من محددات الجمال الطبيعي، فوجدنا أنها تقع في عدد من «الصفات»، ولكن من دون أن نتبين «أصل» لفظ «الجمال» نفسه. تعريف «الجميل» مقتضب في «كتاب العين»، إلا أننا لا نجد صعوبة في التعرف الى أصله، وهو «الجمل»، رفيق البدوي في الصحراء. هذا ما نجده في أصل لفظ آخر، هو «التنوق» المتحصل بدوره من «الناقة». هل تتأتى مواصفات الجمال الطبيعي من مواصفات الجمل والناقة، أي الأصل البدوي، كما كنا تبيناه في أصل «الحلول في المكان» في فصل سابق؟ هذا ما نميل اليه، بعد أن وجدنا في أوصاف الجمل والناقة، في تعيين أعضائها، الألفاظ نفسها التي تعين أوصاف جسم الانسان وتعيين أعضائه. فـ«اللوح» (أي عظام الجسم) يستعمل لهما معاً، كما أن «الخرعبة» تطلق على «الشابة الحسنة القوام» كما على الجمل الـ«طويل في حسن خلق»، الى غير ذلك من التبادلات المباشرة من دون أي تحوير أو تعديل.

يبقى أن نشير الى سمة دلالية أخرى في أصل اللفظ الذي وجدناه قطباً للدلالات

في هذا الفصل، أي «الشارة»: «ارتاش فلان: حَسُنَتْ حاله»، أي الجمع بين الغنى المادي والمصنوعات «الحسنة». ونلقاه في غير تعريف في المعجم، مثل الجمع (أو الاشتقاق بالأحرى) بين «المترف»، وهو «الموسع عليه عيشه»، و«التخفيف عن النفس»، أي تمتعها بملذات رفيعة.

ان اشتقاق «التنعم» من «النعم»، وخلافه من الاشتقاقات التي تبين صلة الغنى بطلب «التميز» و«التخالف» الاجتماعيين، تظهر لنا الثوب مثل الجواهر بوصفها علامات رمزية «إضافية» للقوة والمكانة؛ أو بوصفها «الجسد الثاني»، كما يسميه أرنست هـ. كنتوروفيتش[29]، أي الجسد «الفني» فوق الجسد الطبيعي. وهو ما يعينه جان ميزونيف وماريلو بريشون- شويتزر، في كتاب لافت عن «المعالجات الفنية» التي تصيب الجسم، على أنه العمل على «إجراء مزيد من التوظيف والاستثمار لظاهر» الجسم[30]. أهذا ما قاد العبارة في المعجم للحديث عن «زينة التهاويل»؟

ان محددات التعريف الجامع لـ«الشارة» أبانت لنا إمكان الترتيب الدلالي تبعاً لمدخلين: اللباس الحسن، من جهة، والهيئة، من جهة ثانية. غير أننا نجد، بعد استعراضنا للوحدات المعجمية، أن هذا التعريف لا يعين في صورة دلالية ناجزة التمييز بين المدخلين هذين: ألا يتصل «اللباس الحسن» بـ«الهيئة»؟ ألا يؤدي اختيار الملابس الحسنة واقتناؤها ولبسها خصوصاً الى تحسين الهيئة؟ من دون شك، خصوصاً وان المعجم لا يقيم التفريق في وحداته المعجمية، أو لا يعطي للهيئة تعييناً دلالياً مخالفاً لما نجده في اللباس الحسن (أي مشاركته في تحسين الهيئة). الى هذا، فان قراءتنا المعجمية والمفهومية للمعطيات اللغوية، التي أدرجناها في هذا المجموع الدلالي، قادتنا الى تعيينٍ أشد لعلاقات الترتب الدلالي: هذه العلاقات تبين لنا الجسم، في قامته أو في أعضائه، كـ«قطب» ناظم لهذه الدلالات؛ وتبينه لنا، في ما يطلبه أو يستدعيه من سلوكات في اللبس أو التجمل أو التزين، بوصفه محل استحسان: في النظر أو الشم.

---

(29) Pierre Bourdieu : Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie, Actes de la recherche en sciences sociales, janvier 1975, n 1 , p 31.

(30) Jean Maisonneuve et Marilou Bruchon - Schweitzer : modèles du corps et psychologie esthétique, p. u. f, Paris, 1981, p 73.

الفصل السادس :

الكتابة

في «كتاب العين» مواد ومعطيات لغوية ودلالية تلتقي حول قطب جامع، هو: «الكتابة»؛ أي على صنيع انساني يجعل من التدوين عملاً مخصوصاً لا يقتصر على التسجيل وحسب، وإنما تلحق به أو تعينه صفات مستحسنة، وذلك على حوامل مادية مختلفة، ولتأدية حاجات متباينة في التجربة التاريخية وفي التطلبات الاجتماعية. فما التدوين؟

1: هيئة العربية

لا نحتاج إلى كبير شرح لكي نتعرف إلى حقيقة «النقلة» التي أدى اليها الفعل القرآني، وما استتبعها من عمليات: جعل اللغة العربية، انطلاقاً من القرآن، محل حفظ وعناية وتدريس؛ أي القطع مع السليقة والتعويل على علوم وطرق باتت تعين العربية، وخصوصاً الفصيحة. وقد يكون تدوين هذه اللغة، انطلاقاً من عملية «جمع القرآن»، أي ضبطها على حوامل مادية حافظة لها، العملية الأبعد أثراً في هذا المسار، بما اشترطته واستحدثته من أمور في هيئة العربية وأشكالها.

نرى إلى وقائع هذه النقلة ونستدل عليها في عدد واسع من النبذات في «كتاب العين»، التي توفر معطيات تعرض في حمولاتها معالم هذه النقلة ودلالاتها: نقلة تكاد تلخصها مشتقات فعل «كتب»، أو العلاقات الترادفية والتخالفية التي يندرج فيها. إلا أن علينا أن نتبين الحمولات المختلفة، بل المتعاقبة في التجربة التاريخية، التي عرفتها توليدات هذا الفعل؛ وهي حمولات تعين صنوفاً مختلفة من التدوين، من الكتاب الديني حتى كتابة العهود والمواثيق الرسمية، مروراً بكتابة المصنوعات اللغوية. هذا ما سنحاوله

في مدى هذا الفصل في صورة تدريجية، معولين في آن على معطيات «كتاب العين» في حد ذاتها، وعليها في ضوء المصادر المتوافرة. إلا أننا لا نقوى على الشروع في هذه العملية من دون تتبع مسار في العرض يقتضي منا التوقف أمام هيئة العربية، أي الأشكال التي انتهت اليها في عهد الخليل؛ كما يقتضي أيضاً التعرف على نشأتها وتكونها كعلامات غرافيكية دالة على أصوات وألفاظ مخصوصة بجماعة لسانية ناطقة بها. فما معالم النشأة والتكون؟

1 . أ : أولية الأبجدية

في «كتاب العين» معلومات عديدة خاصة باللغة العربية، أو بالكتابة عموماً، إلا أننا لا نرى فيها شيئاً كافياً عن تاريخ نشأة هذه اللغة، لجهة تأسس علاماتها وتعين أشكالها في الكتابة. وفي المعجم فروقات واضحة بين تعيينات القول والكتابة، والحديث والتدوين، والقرآن محفوظاً في الصدور وبينه مكتوباً على اللخاف، مثلما يلقاه زيد بن ثابت حين همَّ بجمع القرآن، حسب رواية المعجم.

إلا أن عودتنا الى عدد من المصادر تعيننا في التعرف على معالم النشأة هذه، ولو أن المصادر لا تخلو غالباً من طابع «قصصي» ملازم في أحوال عديدة للمرويات التاريخية في القرنين الأول والثاني للهجرة. فقد ورد في خبر عن ابن عباس القول التالي: «أول من كتب بالعربية ثلاثة رجال من بولان وهي قبيلة سكنوا الأنبار وانهم اجتمعوا فوضعوا حروفاً مقطعة وموصولة وهم مرامر بن مرة واسلم بن سدرة وعامر بن جدرة. فأما مرامر فوضع الصور واما أسلم ففصل ووصل واما عامر فوضع الاعجام. وسئل أهل الحيرة: ممن أخذتم الخط العربي؟ فقالوا: من أهل الأنبار»[1]. وقال ابن قتيبة: «أول من وضع الخط نفر من طيء بن بولان، وهم مرامر بن مرة، وأسلم بن سدرة وعامر بن جذرة، فساروا الى مكة، فتعلمه منهم شيبة بن ربيعة وعتبة بن ربيعة وأبو سفيان بن الحارث بن عبد المطلب، وهشام بن الغيرة المخزومي. ثم أتوا الأنبار، فتعلمه نفر منهم. ثم أتوا الحيرة، وعلموه جماعة، منهم: سفيان بن مجاشع بن عبد الله بن دارم»[2].

(1) ابن النديم : «كتاب الفهرست»، ص 4 .

(2) أبو محمد عبد الله بن محمد بن السيد البطليوسي : «الاقتضاب في شرح أدب الكتاب»، مجلدان، تحقيق: مصطفى السقا ود. حامد عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981، ص 1/ 171.

نقع في هذين الخبرين على نمط في الكتابة التاريخية ينسب المستحدثات الى أفراد بعينهم، على أن تأتي أفعالهم أكيدة ونهائية في آن. لن نقوم بنقد تاريخي تفصيلي لهذه المرويات، سنحتفظ منها بنقاط استدلال بينة فيها، على ان نقارنها بغيرها لاحقاً، وهي النقاط التالية:

- منشأ العربية في الأنبار؛

- أهل الحيرة أخذوا الخط العربي عن الأنبار؛

- نشأة الحروف العربية في هيئات مقطعة وموصولة، ومصورة ومعجمة.

ونقع على الخبر نفسه عند ابن عبد ربه في «العقد الفريد»، ويضيف عليه نقطة استدلال أخرى، هي التالية: «وضعوا الخط وقاسوا هجاء العربية على هجاء السريانية»[3]. وفي هذه المرويات سبيل يعين «أولية» العربية في منطقة الأنبار، كما نقع عند غيرهم من المصنفين القدامى من يعينها في جنوب الجزيرة العربية.

نحن إذن امام روايتين لتعيين نشأة الخط العربي، بالإضافة الى عروض تفسيرية أخرى خاصة بهيئة الحروف العربية: ماذا نقول عنها، عن جدواها التاريخية، إذا ما قارناها بما توصلت اليه البحوث التاريخية المعاصرة من معلومات موثقة ومدققة عن تاريخ العربية؟ ماذا يقول المحدثون، ولم يتحققوا فقط من هذه المرويات التاريخية، وإنما كان لهم ايضاً أن يدرسوا نقوشاً تؤرخ، هي الأخرى، الكتابة العربية؟

يلخص الدكتور عفيف بهنسي[4] النظريات التي تفسر نشأة الكتابة العربية في ثلاث:

- 1 : نظرية تقول ان أصلها يرقى الى الكتابة السريانية الحيرية؛

- 2 : نظرية ترى أن الخط مشتق من الخط المسند الحميري، أو من فروعه التي عرفت عند الثموديين والصفويين واللحيانيين؛

- 3 : ونظرية ثالثة تقول ان الكتابة، التي ظهرت في جبيل، انتقلت الى الآراميين، ثم استعمل الأنباط الكتابة الآرامية وطوروها، وامتد تطورها الى العربية.

أما الدكتورة مايسة محمود داود فتجد[5] أن النظريات هذه خمس:

---

(3) ابن عبد ربه : «العقد الفريد»، ص 2/ 205 .

(4) د. عفيف بهنسي : «الخط العربي: أصوله، نهضته، انتشاره»، دار الفكر، دمشق، طبعة أولى، 1984، ص 33 .

(5) د. مايسة محمود داود : «الكتابات العربية على الآثار الإسلامية منذ القرن الأول حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة»، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، طبعة أولى، 1991، صص 26 - 32 .

– 1 : نظرية «التوقيف»، المعروفة في عدد من التآليف القديمة، التي انطلقت من تفسير ظاهر اللفظ القرآني الوارد في سورة البقرة: ﴿علم آدم الأسماء كلها﴾ (الآية 31)؛

– 2 : النظرية «الجنوبية»، أو الحميرية؛

– 3 : النظرية «الشمالية»، أو الحيرية؛

– 4 : نظرية الخط المصري القديم[6] التي تدافع عن اشتقاق الخط العربي منها؛

– 5 : تسمي الباحثة هذه النظرية الخامسة بـ«الرأي الحديث» الذي انتهى اليه الأمر بين البحاثة، وهو القول بان العرب الشماليين اشتقوا خطهم من الخط النبطي. فما نقول عن هذه النظريات؟

قد يكون مفيداً، قبل تقليب النظر في هذه النظريات، أن نتوقف أمام شواهد تاريخية عن أولية الكتابة العربية، في ما بلغنا منها، وهي النقوش التالية:

– النقش الأول مؤرخ في سنة 106 م من سقوط سلع، أي في سنة 210 للميلاد، وقد اكتشف في وادي المكتب في شبه جزيرة طورسينا؛

– والنقش الثاني مؤرخ في سنة 126 من سقوط سلع، أي في سنة 239 م، واكتشف في وادي فزان في شبه جزيرة طورسينا؛

– والنقش الثالث اكتشف أيضاً في طورسينا، ويعود تاريخه الى سنة 148 من سقوط سلع، أي الى سنة 253 م.؛

– والنقش الرابع يعود تاريخه الى سنة 162 من سقوط سلع، الموافق لسنة 267 م.، وعثر عليه في الحجر في مدائن صالح؛

– نقش أم الجمال (الأول)، التي تقع غرب حوران من أعمال شرق الأردن، وهو غير مؤرخ، إلا أن الباحثين الأثريين، الكونت دي فوغ وليتمان، يرجحان أن تاريخه يعود الى سنة 250 م – 270 م. فما القول عن هذه النقوش؟ وإلى أية عربية تشير؟

في هذه النقوش بعض كلمات تشبه في صورتها الكلمات العربية: كلمة «بن» و«يعلى» في النقش الأول؛ و«سلم» أو «سلام» و«بن» في النقش الثاني؛ وكلمتا «كلب» و«بن عمرو» في النقش الثالث؛ وكلمات «بن» و«عبد» و«لعن» الواردة مرتين في النقش الرابع؛ وكلمات «سلى» و«جذيمة» و«ملك» في النقش الخامس والأخير.

---

(6) دافع عنها حفني ناصف في كتابه «تاريخ الأدب أو حياة اللغة العربية»، القاهرة، 1958؛ ومحمد طاهر الكردي في كتابه «تاريخ الخط العربي وآدابه»، بغداد، 1974.

نقع في هذه النقوش على أقدم كتابة محفوظة قريبة في شكلها من العربية، إلا أن هذه الكلمات القريبة تبقى معدودة في نهاية المطاف، عدا أنها لا تسمح بمعرفة العدد الأغلب من حروفها، ومن اتصال الحروف وانفصال بعضها عن بعض. وتبقى هذه النقوش في غالب كلماتها وهيئات حروفها بعيدة التناول، إلا أن امتناعها عنا لا يعني أبداً أنها لا تعين شكلاً أو حالة لغوية سابقة أو ممهدة للعربية.

هذا ما دافع عنه الدارس أسامة ناصر النقشبندي في دراسة تَتَبَّعَ فيها وقارن أشكال الحروف في اللغات الآرامية والعبرية والسطرنجيلية والتدمرية والنبطية القديمة والمتطورة، كما في اللغة العربية المحفوظة في كتابات صدر الإسلام، وانتهى منها الى القول في صورة مرجحة بـ«أن الحروف الغريبة التي ظهرت في الكتابات النبطية القديمة والمتطورة الى جانب حروف الكتابات الآرامية المختلفة هي الأصول التي تطورت منها الحروف العربية وهي أقدم الإشارات للحروف العربية التي استعملها الانباط وطوروها، وكان بعضها من ابتكارهم، وبعضها الآخر متأثر ببعض حروف الكتابات الآرامية والسطرنجيلية والتدمرية»[7].

لقد استطاع المؤرخون الآثاريون أن يعدوا هذه النقوش في الطور السابق على تكون العربية، بعد أن لاحظوا الشبه بين هيئاتها المستغلقة علينا وغيرها مما اكتشفوه في نقوش ترقى الى القرن الرابع الميلادي. ومن هذه النقوش واحد حظي باهتمام العديد من الباحثين، وهو المعروف باسم «نقش النمارة»، وكان العالم الفرنسي ديسو (Dussaud) قد عثر عليه في بلدة النمارة من أعمال حوران في سوريا، ويعود تاريخه الى سنة 328 م؛ ويمثل مدفن امرئ القيس بن عمرو، ملك العرب في النمارة. وإذا كنا لم نتعرف في النقوش إلا على عدد محدود من الكلمات في جميع الأسطر، فإن هذه المشكلة تخف أو تهون مع هذا النقش. ذلك أننا نقوى على التعرف على غالب الكلمات في مجموع الأسطر، وحسبنا أن نشير الى بعضها:

– السطر الأول: نفس مر القيس بن عمرو ملك العرب (من الكلمة الثانية حتى السابعة)؛

– السطر الثاني: وملك الأسدين ونزرو وملوكهم وهرب مذحجو (من الكلمة الأولى الى السادسة)؛

(7) أسامة ناصر النقشبندي: «مبدأ ظهور الحروف العربية وتطورها لغاية القرن الأول الهجري»، مجلة «المورد»، بغداد، العدد 4، مجلد 15، 1986، ص 85 .

- السطر الرابع: الشعوب . . . فلم يبلغ ملك مبلغه (الكلمة الأولى، ثم من الكلمة الخامسة الى آخر السطر)؛

- السطر الخامس: عكدي (أي في القوة) هلك سنة (الكلمات الأولى والثانية والثالثة).

تتعزز معرفتنا بالعربية مع هذا النقش، ومع غيره من النقوش اللاحقة العائدة الى القرن السادس الميلادي، مثل «نقش خربة زبد»، الذي عثر عليه جنوب شرق مدينة حلب، بين قنسرين ونهر الغرات، ويعود تاريخه الى سنة 512 م.، وكان على مبنى كنيسة: اللافت في هذا النقش هو توصلنا الى قراءته في صورة تكاد تكون تامة (فيما عدا كلمتين أو ثلاث). وهذا ما يتحقق لنا في نقش حران الذي عثر عليه في المنطقة الشمالية من جبل الدروز، فوق باب كنيسة، ويعود تاريخه الى سنة 568 م. . وهو ما نلحظه أيضاً في نقش أم الجمال (الثاني) الذي عثر عليه في الكنيسة المزدوجة آثاريون من جامعة برنستون، ويعود تاريخه الى القرن السادس الميلادي.

علينا أن نزيد على هذه القائمة نقشاً مشابهاً لهذه المجموعة الأخيرة، جرى الكشف عنه في الستينيات من هذا القرن، وهو نقش «أسيس»، وهو جبل يقع الى الجنوب الشرقي من دمشق، عثرت عليه بعثة إلمانية في سنة 1965، ويعود تاريخه الى سنة 423 م[8].

إلا أن معرفتنا بالعربية من خلال هذه النقوش تبقى محدودة في نهاية المطاف، أو تعتورها بالأحرى نواقص. أما النقيصة الأساسية، بل «الخطرة» حسب تعبير الدكتور ناصر الدين الأسد[9]، فتتمثل في عثور المنقبين على نقوش تعود كلها الى منطقة واحدة، هي المنطقة الشمالية من بلاد العرب، التي تمتد من العُلا ومدائن صالح الى شمال بلاد حوران. ولم يتم حتى اليوم العثور على نقوش تتحدر من المناطق العربية الأخرى، ومن الحجاز ونجد تحديداً. إلا أن التأكد من هذه النقيصة لا يغيب ولا يلغي على أية حال تعرفنا المؤكد على هيئات العربية الأولى في النقوش المذكورة أعلاه، بل يدعونا وحسب الى التساؤل: هل كانت للعربية في المناطق الأخرى الهيئة نفسها أم غيرها؟ وإذا كان الآثاريون لم يعثروا حتى أيامنا هذه على نقوش مزامنة في هذه المناطق

(8) انظر دراسة نور الدين حاطوم: «قصر جبل سيس الأموي»، في مجلة الحوليات الأثرية السورية، دمشق، العدد 13، سنة 1963، صص 243 - 262 .

(9) د. ناصر الدين الأسد: «مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية»، ص 32 .

العربية، فاننا ملزمون بالتوقف أمام النقوش والآثار القديمة، المسماة بـ«العربية الجنوبية»، التي كشفت عنها بعثة نيبور الى اليمن، حيث أقامت بين سنة 1762 وسنة 1763 . فما تقول هذه النقوش؟

يتضح من دراسة هذه النقوش، التي شكلت مادة درس واسعة في القرنين التاسع عشر والعشرين، أنها تنتسب أو تتحدر في صورة معدلة عن أقدم كتابة أبجدية سامية، والتي يعود أصلها الى الشعب الكنعاني. وتتألف هذه النقوش من كلمات إهداء أو وقف وغيرها من المدونات الإخبارية، وتعود في غالبها الى الألف الأول قبل الميلاد، فيما يعود بعضها الآخر، مثل التي تتحدث عن تصدع «سد مأرب»، الى سنوات 449 – 450 و 542 – 543 . ولقد تم العثور على نقوش حبشية تعود الى القرن الرابع الميلادي، ويتضح منها أنها متحدرة من هذه اللغة العربية الجنوبية. ولكن هل انتقلت هذه الأبجدية الى شمال الجزيرة العربية؟ تم واقعاً اكتشاف عدد من النقوش المتأتية من هذه الأبجدية الجنوبية، في واحة «العُلا» التي تقع على طريق القوافل الآتية من الجنوب العربي الى بلدان البحر الأبيض المتوسط عبر مكة والمدينة. كما وُجدت أيضاً في المنطقة نفسها نقوش أخرى، إلا أنها ذات حروف أكثر اتصالاً بعضها ببعض مما هي عليه في نقوش «العُلا»؛ وتبدو أنها مشتقة، حسب الباحثين، من الخط العربي الجنوبي المعروف باللحياني. إلا أن هذه النقوش محدودة، ولا تفي بالطلب، وهو ما شكل رأي العدد الأغلب من الدارسين العرب والمستشرقين: المستشرق الدانماركي يوهنس بيدرسن ينتهي الى القول، وهو من أوائل دارسي هذه الأبجديات الجنوبية: «لم يكن خط العرب الجنوبيين هو الذي شكل أساس الكتاب العربي. فلم تحقق الأبجدية العربية الجنوبية وفروعها أي انتشار واسع في الشمال العربي يتجاوز الشعوب التي هي من الأصل العربي الجنوبي. فالخط الذي أصبح له أهمية تاريخية عالمية في جميع الكتابات الإسلامية جاء للوجود كفرع من فروع الآرامية»[10].

وهو ما أكده عدد من الباحثين، وما لخصه الأب لويس شيخو في هذا التعريف: «لما ظهر الإسلام في العشر الثاني من القرن السابع للمسيح لم تكن جزيرة العرب كما زعم البعض حديثة العهد بالكتابة. وإنما كانت الكتابة شائعة في بعض الأحيان دون غيرها. فكان لأهل اليمن كتابة يسمونها المسند شاعت في بني حمير بينها وبين الكتابة

---

(10) يوهنس بيدرسن : «الكتاب العربي منذ نشأته حتى عصر الطباعة»، ترجمة : د. حيدر غيبة، دار الأهالي، دمشق، 1989، ص 19 .

الحبشية في كثير من الحروف شبه ظاهر. وكانت حروفها منفصلة. وقد وجد سياح الفرنج كأرنو وهالوي وغلازر من آثارها في هذه السنين الأخيرة ألوفاً من الكتابات يرقى عهد أولها الى ما قبل المسيح بنحو 400 أو 500 سنة ومنها ما كتب في القرون التابعة للميلاد حتى القرن السادس. (. . .) وكان في جزيرة العرب كتابة أخرى شاعت في شمالي بلاد العرب وفي غربيها وهي الكتابة النبطية وقد ظهرت على صورتين صورة منها مربعة الحروف محكمة الصنع مع صلابة في شكلها شاعت خصوصاً في شمالي العرب واستعملوها في النقود والأبنية لها علاقة مع الخط الآرامي المعروف بالاسطرنجلي وصورة أخرى مستديرة الشكل خشبية الصنع جرى استعمالها غالباً في نسخ المعاملات والصكوك وما شاكلها. فهذه الكتابة النبطية على صورتيها هي أصل الكتابة العربية، ويدعوها العرب بالجزم أخذوها عن الأمم المجاورة لهم»[11].

كما يسوق الأب شيخو أقوالاً لعدة مستشرقين، مثل دي ساسي وفيليب برجيه وولهوزن وروشتين، تؤكد هذه النظرية الآرامية - السريانية - النبطية. وهو ما أكد عليه الدارسون حتى أيامنا هذه، من دون أن تكشف التنقيبات الأثرية عن شواهد أخرى تدحضها أو تعدلها. وهو ما تجمله الدارسة داود في قولها هذا: «وقد أثبت البحث العلمي أن العرب الشماليين قد اشتقوا خطهم من آخر صورة وصل اليها الخط النبطي، لذلك نلاحظ أن الصورة الأولى للخط العربي لا تختلف كثيراً عن الخط النبطي. ولم يتحرر الخط العربي من صورته النبطية إلا بعد قرنين من الزمان بعد أن طوره العرب الحجازيون. أي أن رحلة تحول الخط العربي من صورته النبطية الخالصة الى صورته العربية المعروفة قد استغرقت فترة امتدت من منتصف القرن الثالث الميلادي وحتى نهاية القرن السادس الميلادي» (م. س.، ص 29).

1 . ب : النقوش الإسلامية

استرعى الباحثين، عند مقارناتهم شواهد الأبجديات العربية القديمة، الأمر المرئي التالي في أشكال الحروف: خط المسند (الجنوبي) يمتد عامودياً، وخط الجزم (أو الشمالي) أفقياً، ما دعاهم الى تقريب الخط العربي من الخط الثاني. ولكن ألا يمكننا أن نتبين طوراً أكثر تقدماً في هيئة العربية، انطلاقاً من الكتابات العربية الأولى التي بلغتنا؟

الدارس هشام الصفدي توقف أمام هذه المسألة، وبحث في «صلات الأبجدية العربية

---

(11) الأب لويس شيخو: «النصرانية وآدابها بين عرب الجاهلية»، ص 152 .

وخط القرن الهجري الأول بنظائرها في السامية الشمالية والجنوبية»، ولاحظ وجود الخطين في آن في نقوش ترقى الى القرن الهجري الأول[12]. فماذا عن النقوش هذه؟

إذا كنا شكونا أعلاه من عدم توفر الشواهد في غالب المناطق العربية في الفترات الواقعة قبل الإسلام، فإننا لا نعرف المشكلة عينها مع انتشار الكتابة في الإسلام. وتنقسم وثائق الفترة النبوية والراشدية الى نوعين: الرسائل والنقوش. أما الرسائل فهي الثلاث التي بعثها الرسول الى عدد من الملوك، وهم: المقوقس في مصر والمنذر بن ساوي ونجاشي الحبشة. غير أن عدداً من الدارسين شكك فيها، مثل المستشرق سار (Sarre) وموريه (Morrier) وغيرهما، بعد أن لاحظوا، على سبيل المثال، أن كتاب الرسول الى المقوقس مكتوب بخط يميل الى الكوفي الجاف، فيما كان خط المراسلات يميل في ذلك الوقت الى الليونة والتقوير (على ما نتبين في بردية سنة 22 هـ. المعروفة)، بالإضافة الى الأمر التالي وهو أن الخط هذا (الكوفي) عرف في وقت لاحق. إلا ان الدكتور حميد الله تعرض في دراسة منشورة في مجلة «الثقافة الإسلامية» (Islamic Culture) لهذه الآراء وفندها، فرد الشبهات ولكن من دون أن يقطع بصحة هذه الأصول، أي الرسائل نفسها[13]. وماذا عن النقوش الإسلامية؟

نقع على بعض الكتابات منقورة على جبل سلع في المدينة المنورة، وعلى غيرها خارج الجزيرة: كتابة على «جسر أطمان صو» في كردستان في العراق، وتعود الى سنة 24 هـ .؛ وبرديتان مصريتان تعودان الى سنتي 22 هـ . و24 هـ .؛ وحجر عروة بن ثابت الذي عثر عليه في حائط كنيسة في قبرص ويعود الى سنة 29 هـ .؛ وحجر عبد الرحمن ابن خير الحجري الذي عثر عليه في أسوان المصرية ويعود الى سنة 31 هـ .؛ والكتابات المضروبة على العملة الفضية والنحاسية منذ سنة 19 هـ . وحتى سنة 40 هـ.[14].

---

(12) هشام الصفدي: «صلات الأبجدية العربية وخط القرن الهجري الأول بنظائرها في السامية الشمالية والجنوبية»، في الجزء الثاني - الكتاب الثالث من دراسات تاريخ الجزيرة العربية: «الجزيرة العربية في عصر الرسول والخلفاء الراشدين»، مطابع جامعة الملك سعود، الرياض، 1989، ص114.

(13) Hamidullah, M. : Some inscriptions of Medinah of the early years of hijrah, in . Islamic Culture, vol 13, N 4, october 1939.

(14) يمكن العودة، لمزيد من الاطلاع على هذه النقوش وللتعريف بها، الى دراسة ناصر النقشبندي: «منشأ الخط العربي وتطوره لغاية عهد الخلفاء الراشدين»، مجلة «سومر»، بغداد، 1947، العدد 3، صص 129 - 142، ودراسة خليل يحيى نامي: «أصل الخط العربي وتاريخ تطوره الى ما قبل الإسلام»، مجلة كلية الآداب، القاهرة، المجلد الثالث، 1935، صص 1 - 112.

يمكننا أن نضيف اليها كتابات نقع عليها: على شاهد قبر من الحجر مؤرخ في سنة 71 هـ . وعثر عليه بقرافة عين الصيرة[15]؛ وعلى سد طائف المؤرخ في سنة 65 هـ .؛ النص على رقبة قبة الصخرة ببيت المقدس، والمؤرخ في سنة 72 هـ . . فما نقول عن أوصاف هذه الكتابات الشكلية؟

نلاحظ في النقش على حجر عبد الرحمن بن خير الحجري الذي عثر عليه في أسوان المصرية ويعود الى سنة 31 هـ . السمات التالية: عدم استقامة السطور، ميل الألفات قليلاً لناحية اليمين (كما هي عليه في الكتابات النبطية)، خلو الكتابات من الشكل والإعجام، والجمع بين كتابة الحروف الجافة واللينة، وهي سمة بينة في سد الطائف. أما في شاهد القبر الحجري المؤرخ في سنة 71 هـ .، فنقع فيه على كتابة كوفية بسيطة، كما نلحظ التشابه بينها والكتابة على قبة الصخرة. وهو ما نراه ايضاً في الكتابات الواقعة على الدينار العربي في سنة 77 هـ . وحفظت لنا الآثار عدداً من كتابات القرن الثاني للهجرة، منها:

– كأس من الزجاج ذي البريق المعدني، عثرت عليه بعثة «مركز البحوث الأميركي» بالقاهرة في سنة 1965، في حفائرها في الفسطاط، باسم عبد الصمد بن علي سنة 155 هـ : الكتابة فيه تقع بين الجاف واللين؛

– قاع اناء من الزجاج ذي البريق المعدني، مصنوع «في طراز الفيلة»، على ما تفيد الكتابة على الاناء، ويعود الى سنة 163 هـ .: الاناء مزخرف بوريدات؛

– دينار مضروب في سنة 171 هـ . ، وهو من الكتابة الكوفية الجافة؛

– شاهد من الرخام باسم عبد العزيز بن لهيعة الحضرمي، يعود الى سنة 174 هـ .؛

– شاهد من الرخام باسم ربيعة بن مسلمة بن حناطة الصدفي، مؤرخ في سنة 179 هـ . (داود: م. س.، ص 100 – 105).

كما أصدر الدكتور سعد عبد العزيز الراشد مؤخراً [16] كتاباً بعنوان «كتابات إسلامية غير منشورة» يضيف جديداً على معرفتنا في هذا الشأن، إذ يتضمن دراسة عن 55 نقشاً

---

(15) راجع : د. ابراهيم جمعة : «دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة مع مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي»، دار الفكر العربي، القاهرة، 1967، ص 134 – 139 .

(16) د. سعد عبد العزيز الراشد : «كتابات إسلامية غير منشورة»، دار الوطن للنشر والاعلام، الرياض، 1993 .

عثر عليها فوق الصخور الموجودة في منطقة رواوة القريبة من المدينة المنورة، وجميعها مكتوبة بطريقة النحت الغائر نسبياً أو بطريقة الكشط، وتعود الى القرنين الأولين من الهجرة.

كما جرى الكشف في المسح الآثاري في المملكة العربية السعودية على بعض الكتابات العربية المنقورة على الصخر تعود الى فترات غير بعيدة عن عصر الخلافة الراشدة[17]، ومنها:

– نقش البائة في طريق الحج (الى الشمال من مكة المكرمة)، وهو نقش عبد الرحمن بن خالد بن العاص المؤرخ في سنة 40 هـ.؛

– النقش (202 – Z) الذي وجد في وادي السبيل (شمال نجران) المؤرخ في سنة 46 هـ.؛

– نقش الخشنة في طريق الحج (شمال مكة المكرمة)، وهو باسم جهم بن علي ابن هنيدة، المؤرخ في سنة 56 هـ.

تحدثنا أعلاه عن نوعي الرسائل والنقوش، غير أن البحوث والدراسات كشفت عن مدونات أخرى، على البرديات؛ ويحتفظ «متحف اللوفر» بعدد منها. ولقد توقف الدارس يوسف راغب في دراسته «الكتابة على البرديات العربية في عهود الإسلام الأولى» أمام هذه البرديات التي تعود الى القرنين الهجريين الأولين متابعاً من خلالها «الخطوط الكبرى لتطور الكتابة العربية». فلاحظ ان البرديات التي تعود الى نهاية القرن الهجري الأول تبلغ «أناقة عليا في خطوط الخطاطين المجربين»[18]، مثل الكتّاب المعروفين في الدواوين المصرية، كقرة بن سارق وغيره.

نعود بعد هذه الجولة في المدونات المختلفة، الجاهلية والإسلامية الأولى، الى نقطة الانطلاق، وهي معرفة «أولية» الأبجدية العربية، حسبما ينتهي الى تأكيدها العدد الأغلب من الدارسين العرب والمستشرقين: نجد، انطلاقاً من هذه المدونات، أن

---

(17) راجع: د. سعد عبد العزيز الراشد: «الآثار الإسلامية في الجزيرة العربية في عصر الرسول (صلعم) والخلفاء الراشدين (رضي الله عنهم)»، في الجزء الثاني - الكتاب الثالث من دراسات تاريخ الجزيرة العربية: « الجزيرة العربية في عصر الرسول والخلفاء الراشدين»، مطابع جامعة الملك سعود، الرياض، 1989، ص 171.

(18) Youssef Raghib : Les premières écritures islamiques (numéro spécial), Revue du monde musulman et de la méditerrannée, Paris, Edisud, 1991, p 29.

يمكن الاشارة أيضاً الى كتاب ابراهيم جمعة المذكور أعلاه.

الكتابة النبطية انتقلت من صيغتها الآرامية بالتدرج، حتى وصلت الى المرحلة التي بلغت فيها صفة الكتابة العربية في الجاهلية في القرن الخامس الميلادي، على ما نلقاها خصوصاً في نقوش زبد وحران وأم الجمال الثاني. كما نلاحظ، بالمقابل، تشابهاً بين بعض حروف خط المسند والحروف العربية التالية: الجيم والدال والواو والكاف واللام وغيرها. كما تبينا أيضاً أن ميل الكتابة العربية للنسق الأفقي مشابه للميل النبطي؛ وهو ما نتحقق منه أيضاً في اتصال الحروف بعضها ببعض.

إلا أن الميدان لا يزال مفتوحاً في هذا الشأن التاريخي، خصوصاً وأن الحفائر الأثرية قائمة في الجزيرة العربية، حسبما يفيدنا الدكتور الراشد: «إلا أن الأمل لا يزال قائماً في الحصول مستقبلاً على شواهد آثارية أخرى مكتوبة تضيف لنا المزيد من المعلومات عن تطور الخط العربي في العصر الإسلامي المبكر؛ إذ انه من خلال الدراسات الفردية والجماعية التي عملت في الجزيرة العربية (وبالأخص في محيط جغرافية المملكة العربية السعودية)، نجد أن الكتابات المنقوشة على الصخور كانت قد انتشرت في كافة ربوع الجزيرة» (م. س.، ص 170 - 171).

1 . ج : ضروب الكتابة الجاهلية

تحدثنا عن أولية الأبجدية، وعن سبل تحدرها من اللغات السابقة عليها، معولين في صورة خاصة على ما حفظه لنا التاريخ من مدونات مكتوبة، ولا سيما النقوش الحجرية منها، متبينين شيئاً من هيئتها الغرافيكية - المرئية. أي أننا تحدثنا عن أصل المادة التي سيجعلها الإسلام، مع «جمع القرآن» وبعده، موضوع عناية شكلية وتحسينية بالغة. اكتفينا في هذا المجال بايراد عدد واسع من المعلومات، من دون أن نمعن النظر فيها، ذلك أن التدقيق هذا لا يتصل بمطلوبنا البحثي ولا يشترطه أبداً. فنحن لا يعنينا واقعاً من هذا المبحث التاريخي سوى التثبت مما كانت عليه عمليات التدوين، أي التحقق من هيئة العربية وحسب: هذا ما تقوله النقوش من دون شك، ومعطيات «كتاب العين» أيضاً، وفق الكيفيات التي تفيدنا عن تاريخية العربية، وبالتالي عن تاريخية استعمالاتها الجارية في الزمن الاجتماعي. وإذا كنا نجد في النقوش ما يفيد عن مصادرها، فإننا نجد في مواد المعجم ما يفيد أيضاً عن وجود عمليات التدوين في الفترة التاريخية المعنية بالدرس.

بدا لنا مفيداً، بداية، التحقق من معاني التدوين والكتابة في مواد المعجم: لا نقع فيه، إلا في ما ندر، على لفظ «دَوَّن» ومشتقاته، فيما نقع على عدد كبير من مشتقات الفعل «كتب». يرد هذا اللفظ في صيغ عدة: «كتب»، «كاتب»، «كتاب»، «مِكْتب»،

«كَتَبَة» وغيرها، وذلك في سياقات معجمية متباينة. ان كثرة المشتقات، والتباين في الدلالات السياقية، تدعونا الى تعرف أدق على الدلالات التي يشتمل عليها اللفظ في اشتقاقاته واستعمالاته المتقاربة والمتخالفة في آن. إلا أن ذلك يتطلب منا، تبعاً لمقتضيات دراستنا، التمييز بين الإسلامي والسابق عليه من الدلالات والتعيينات. نقع في المعجم على ضروب ثلاثة من المعاني المتصلة بالكتابة في الجاهلية:

1 . ج . 1 : الكتاب الديني

في المعجم نبذات معجمية تشير الى «كتب» اليهود والمسيحيين الدينية، وهو ما يتعين أساساً في لفظ «وحي»، الذي لا يعين فعل الكتابة حسب المعجم، بل نوعاً مخصوصاً من الكتابة، هو «المنزل» الديني. ونتعرف في هذه النبذات على الألفاظ الترادفية التالية: «الذكر»، وهو «الكِتابُ الذي فيه تَفْصِيلُ الدِّين. وكُلُّ كِتابٍ للأَنْبِياءِ: ذِكْرٌ»؛ و«الزَّبُورُ»، وهو «اسمُ الكِتابِ الذي أُنْزِلَ على داود»؛ و«الأَسْفارُ»، وهي «أَجْزاءُ التَّوْراةِ»، وتتألف من خَمْسَةُ أَسْفار «أي كُتُب».

كما نقع أيضاً على صانعي هذه الكتب، أو مدونيها بالأحرى، وهم «السفرة»، أي «الكتبة». الشواهد كافية في المعجم، وفي عدد من المصادر، عن معرفة «أهل الكتاب» بالكتاب والكتابة، ما لا نجد ضرورة لتبيانه. وقد قام الأب لويس شيخو في كتابه «شعراء النصرانية»، أو في عدد من دراساته في مجلة «المشرق»[19]، بعروض نافعة في هذا الميدان، تظهر لنا العديد من الألفاظ المعينة للكتابة في السياق الديني اليهودي أو المسيحي في أشعار الجاهليين. ولكن هل كانت الكتب الدينية هذه مكتوبة بالعربية، أم بغيرها؟ لا يجيب المعجم عن سؤالنا هذا، إلا أننا نعثر في عدد من التآليف القديمة على معلومات تفيدنا، كما في كتاب شيخو، أن الشاعر ورقة بن نوفل كان «يكتب الكتاب العربي فكتب بالعربية من الانجيل ما شاء أن يكتب» (م. س.، ص 119)؛ وهو حال قبائل عربية تهودت أو تنصرت، كما هو معلوم. ونتساءل مع الدكتور الأسد: «هل كان هؤلاء العرب (أي القبائل اليهودية والنصرانية) لا يقرأون كتبهم الدينية؟ أو هل كانوا يقرأونها باللغة العبرية أو بغيرها من اللغات؟ وهل من المعقول أن نفترض أن هؤلاء العرب كانوا، حين يتهودون أو يتنصرون، يشترط فيهم أن يتعلموا العبرية أو الآرامية؟ الأقرب الى المعقول أن نفترض أنهم كانوا يقرأون كتبهم الدينية مترجمة الى لغتهم

(19) الأب لويس شيخو: «الأحداث الكتابية في شعراء الجاهلية»، مجلة «المشرق»، المجلد 7، سنة 1904، صص 530 – 539 و559 – 570.

العربية» (م. س.، ص 62). ويستند الدكتور الأسد في ترجيحه هذا الى أحاديث معروفة تتحدث عن وجود «كتاب لقمان»، و«كتاب دانيال» وغيرها مكتوبة باللغة العربية: وإلا كيف كان للرسول أن يفهمها! كما نعرف من «الأغاني» أن المرقش الأكبر وأخاه حرملة تعلما الخط العربي من نصراني من أهل الحيرة.

1 . ج . 2 : كتب المواثيق

نجد في المعجم معنى آخر لـ«كتب»، هو المتصل بتدوين الاتفاقات، من عهود بين الأفراد، ومن مواثيق بين القيمين على سياسات الجماعات. فلفظ «السجل» يدل في المعجم على «كتاب العهدة»، ولفظ «المهارق» على «الصحيفة البيضاء يكتب بها»؛ كما نقع على ألفاظ أخرى دالة على الحوامل المادية للكتابة مثل «القضيم» و«المجلة» وغيرها. إلا أن هذه الألفاظ تبقى معدودة ومقتضبة الشرح أيضاً، ما دعانا الى الوقوف على حالها الفعلية في شواهد أخرى. يقول الجاحظ: «كانوا يدعون في الجاهلية من يكتب لهم ذكر الحلف والهدنة تعظيماً للأمر، وتبعيداً من النسيان»[20]. وقد توصلنا الى ادراج لفظ «المهارق» في هذه القائمة بعد أن تنبهنا الى قول الجاحظ الذي يقول: انه «لا يقال للكتب: مهارق، حتى تكون كتب دين أو كتب عهود وميثاق وأمان». ونتبين حقيقة هذه الأحلاف في عدد من أبيات الشعر الجاهلي، مثل هذا القول للشاعر درهم بن زيد الأوسي، الذي يذكر فيه العهود المكتوبة على الصحف بين الخزرج:

وإنَّ مـا بـيـنـنـا وبـيـنـكـم   حين يُقالُ: الأرحامُ والصُّحُفُ

أو هذا القول للشاعر قيس بن الخطيم:

لـمـا بـدت غُـدوةً جـبـاهُـهُـم   حَـنَّـتْ إلـيـنـا الأرحـام والـصـحـفُ

هذا، وكانت المرويات الجاهلية قد أفادتنا عن وجود «أحلاف» عديدة كتبت فيها، مثل «حلف خزاعة» و«حلف اليمن وربيعة» و«صحيفة قريش» وغيرها. كما روى صاحب «الأغاني» حكاية معروفة عن طرفة والمتلمس، وعن الرسالتين اللتين كتبهما عمرو بن هند لعامله المكعبر في البحرين موهماً بأنه يوصي لهما بخير وهو يضمر لهما الشر، ففض المتلمس صحيفته وأعطاها غلاماً عبادياً من غلمان الحيرة فقرأها له: ««باسمك اللهم من عمرو بن هند الى المكعبر. أما بعد فاذا جاءك كتابي هذا من المتلمس فاقطع يديه ورجليه وادفنه حياً»[21].

---

(20) الجاحظ: «الحيوان»، ص 1/ 69-70.

(21) وردت القصة في مجلة «المشرق»، المجلد 5، ص 1061 -1062.

1 . ج . 3 : الكتاب «المنمق»

يتطرق الدكتور الأسد الى صنوف عديدة من الكتب، مثل «الصكوك»، و«الرسائل» و«مكاتبة الرقيق» و«كتابة النسب والشعر والأخبار» في الأدب الجاهلي، إلا أن حديثه هذا يتناول واقعاً «موضوعات» الكتابة، لا أصنافها المادية (م. س.، ص 61 – 76). هذا ما دعانا واقعاً الى تحديد صنفين كتابيين وحسب، بين الكتاب الديني والكتاب الرسمي؛ وهو ما دعانا أيضاً الى الحديث عن صنف ثالث وأخير، وهو الكتاب «المنمق». وفي مواد المعجم معطيات لغوية تفيد عن «تحسينات» تصيب الكتابة، من دون تمييز بين أصنافها وموضوعاتها، وذلك في عمليتي «الترقيش» و«التنميق».

فالترقيش هو «الكتابة» و«التسطير»، حسب المعجم: ما يعني «التسطير» في هذه الحالة؟ هل يشير الى عملية مخصوصة تقوم على العناية بالخط في سطور منتظمة، بدل الكتابة التلقائية؟ ربما، خاصة وأننا نقع على عامل أو صانع مشتق من هذا اللفظ، هو «الرقاش»؛ كما نعرف أيضاً أن أحد الشعراء الجاهليين لقب به («المرقش الأكبر»)، وأنه تعلم الخط، حسبما ذكرنا أعلاه، من نصراني في الحيرة. يمكننا أن نعزز هذه الدلالات ونؤكد عليها إذا توقفنا أمام نبذات أخرى في المدخل المعجمي «رقش»: فالرقش يفيد لوناً فيه «كدورة وسواد»، كما نعرف ايضاً أن «الخباز يرقش الخبز بالمرقاش، وهو أصول الريش». في هذين القولين أمور دلالية تشدد على ما سقناه أعلاه من أمور تحسينية واقعة في الكتابة الجاهلية: فالرقش يشير الى «أصول الريش»، أي الى طائر بالأساس، قد يكون له اللون الأسود الذي يشير اليه المدخل المعجمي، أو التناوب اللوني بين الأبيض والأسود، كما عند الحية الرقشاء التي يشير اليها المعجم في هذا المدخل. ألسنا أمام معطى دلالي يدل على تقارب وتناوب بين لوني السواد والبياض، أو بين غيرهما من الألوان، فوق حوامل الكتابة؟ ألسنا أمام معطى دلالي يفيد عملية التحسين في هيئة الكتابة المرئية؟

قد يبدو التفسير متعسفاً بعض الشيء، أو قائماً على الترجيح وحسب، إلا أننا اقترحناه بعد أن وقعنا في أبيات الشعر الجاهلي على استعمالات سياقية تشير الى الترقيش بوصفه عملية «تجويد» للكتابة، كما في هذا القول لطرفة:

كسطورِ الرقّ رَقّشَه بالضحى مُرَقّشٌ يَشِمُهُ.

أو في هذا القول للأخنس بن شهاب:

لابنة حطان بن عوفٍ منازلُ كما رقشَ العنوانَ في الرقِّ كاتبُ

إذا كنا وجدنا صعوبة في تبين الجانب التحسيني الذي يقوم عليه الترقيش في المعجم، فاننا لا نجد أية صعوبة مع المدخل المعجمي «نمق»: «نَمَّقْتُ الكِتابَ تَنْمِيقاً: حَسَّنْتُهُ وجَوَّدْتُهُ»، بل يزيد: «ونَمَّقْتُهُ: نَقَشْتُهُ وصَوَّرْتُهُ». ويورد المعجم في هذا المدخل كشاهد بيتاً شعرياً للنابغة الذبياني هو التالي:

كأنَّ مَجَرَّ الرامِساتِ ذُيُولُها عليه قَضِيمٌ نَمَّقَتْهُ الصَّوانِعُ

وجدنا في الشعر الجاهلي أقوالاً تؤكد معرفتهم بهذه العمليات التحسينية، إذ قال علقمة:

وذَكَّرَنيها بعد ما قد نسيتُها ديارٌ علاها وابلٌ متبعِّقُ
بأكناف شماتٍ كأن رسومَها قضيمُ صَناعٍ في أديمٍ منمقُ

كما قال سلامة بن جندل:

لمن طَلَلٌ مثل الكتابِ المنمقِ خلا عهدُهُ بين الصُلَيْبِ فَمُطْرِقِ
أكبَّ عليه كاتبٌ بدواتِهِ وحادثُهُ في العين جدَّةُ مُهرقِ

2: الكتابة الإسلامية

في المعجم مواد عديدة تعين الكتابة في الجاهلية، لكنها تشير، ولا سيما في مادة «الكتاب»، الى فعل نادر، أو غير اعتيادي، إذا جاز القول، وحامل لكلام سامي أو رسمي (من دون أن يقتصر عليه بالضرورة). وراعنا في عملية التثبت هذه كونها تتحدث عن مادة معجمية ذات عدة مقتضبة في التسمية والتعيين: وجدنا ألفاظاً ومشتقات تدل على الكتابة، وتشير الى عدد من ضروبها وحواملها المادية، ولكن من دون أن تتمتع هذه العدة بألفاظ واشتقاقات شديدة التفرع والتخصص. كما وجدنا التحقيقات التاريخية، مثل المدونات الشعرية الجاهلية المتبقية، تفيدنا عن وجود الكتابة وصنوفها، ولكن من دون أن يبلغ هذا الوجود مرحلة الشيوع، أو أن يلبي حاجات تدوينية عديدة ومعقدة بين جماعات شفوية الطابع في تبادلاتها الاجتماعية.

2 . أ : جمع القرآن

وفي المعجم نبذات اخرى ترسم في مجموعها، عدةً وعلاقات، طوراً جديداً يسمه ويعينه، في صورة أساسية وحاسمة، «التنزيل» القرآني ثم «جمعه» في كتاب. ففي المعجم معطيات تحدد كتاباً بعينه، أو دون غيره، هو: القرآن. المعجم يتحدث في غير نبذة عن «القرآن»، أو عن «المصحف» في عدد كبير من المواد، كما يطلق عليه أيضاً

تسمية خاصة به، هي: «الامام». فـ«القُرآن» هو «إِمامُ المسلمين»، أما «المُصْحَفُ الذي يُوْضَعُ في المساجِدِ» فيُسَمّى «الامامُ».

تمكننا هذه المواد من التعرف في صورة تفصيلية على هيئة الكتاب المادية: له «دفتان»، أي «ضمامتان من جانبيه»، ما يحده ويثبته في صورة مادية ماسكة له؛ وله «عرى» تشده، هي «الشرج» فيصان من التفرق؛ الى غير ذلك من المواصفات المادية التي تعين لنا كتاباً مصنوعاً في صورة حِرَفية ولكن محكمة في آن. وهو ما نتبينه في جلاء عند التعرف على تفسير «المصحف» في المعجم: «سُمِّيَ المُصْحَفُ مُصْحَفاً لأنه أُصْحِفَ، أي جُعِلَ جامعاً للصُّحُفِ المَكْتُوبَةِ بين الدَّفَّتَيْن»؛ أي اننا أمام كتاب مجموع من عدة «صحف»، أو أجزاء كتابية، ما يفسر الحاجة الى «شرجه» و«ضمه» بين «دفتين».

كما نتمكن أيضاً من التعرف في صورة شديدة الدقة على تعيينات خاصة بالكلام الذي يشتمله القرآن: فهو يتألف من «آيات»، «آيات الله»، والآيات تؤلف «سوراً» بعينها، ولها «فواتح»، أي أوائل، و«خاتمات»، الى غير ذلك من التعريفات التي تشير الى استعمالات السور القرآنية، أو بعضها بالأحرى (خصوصاً «فاتحة الكتاب»)، في الصلوات. نتعرف على القرآن من خلال المعجم، وقد تحددت أعداد واسعة من تسمياته في استعمالات الجماعة الإسلامية؛ وهي تسميات ناتجة أو لاحقة على عملية جمع القرآن في كتاب، هو المصحف «الإمام».

يشير المعجم في إحدى النبذات الى العملية التي قام بها أحد «كتبة» الرسول، زيد ابن ثابت، حين «جَمَعَ» السور والآيات القرآنية «من اللّخافِ وصدورِ الرجال»، من دون أن يتوسع أو أن يتعرض لتفاصيلها، وهي العملية التي جعلت الكلام «المنزل» مثبتاً في «كتاب». إلا أن عدداً من المصادر، مثل «كتاب المصاحف»، توقف أمامها، واستفاض في شرح ظروفها وتعليل موجباتها، ما يجيب عن حاجتنا في التعرف المقرب على هذه العملية، التي ستكون لها آثار بالغة على العربية والمسلمين، ومنها التأثير المتمادي على الشكل المرئي «الحسن» للكتابة العربية. فما المقصود بعملية «الجمع» هذا؟

ما يعينه المعجم بوصفه الكتاب المجموع من عدة صحائف بين دفتين لم يكن في منشأه، واقعاً، سوى «آيات منزلة»، وعلى مدى ينيف على عشرين سنة، على النبي الذي كان يبلغها الى المسلمين الأوائل. فقد نزل القرآن «منجماً»، أي مفرقاً في المناسبات التي تتطلب ذلك، فكانوا يحفظونها في «صدورهم»، أو على حوامل مادية مختلفة. ومن المعروف أنه كان للرسول «كتّاب وحي»، يسجلون بين أيديهم ما ينزل من

القرآن، وقد بلغ عددهم بضعة وعشرين شخصاً عند بعض الباحثين العرب، وأربعين شخصاً عند المستشرق بلاشير، في تقديم ترجمته للقرآن الى الفرنسية.

كانت الآيات مدونة فوق حوامل مادية مختلفة، مثل: الحجارة الدقاق أو صفائح الحجارة، أو فوق جريد النخل، أو على عظام البعير أو الشاة، أو على الأخشاب وغيرها. وكانت الآيات محفوظة أيضاً في الصدور، ولكن من دون أن تكون مثبتة كلها فوق حامل مادي واحد. وكان تفرقها، بل الصيغ المختلفة لجمعها، مدعاة لمصاعب عديدة، ما لبث أن تحقق منها الخلفاء والصحابة تباعاً، بعد وفاة الرسول. وهي مصاعب تكشفت عن بروز اختلافات وخصومات بين حفظة القرآن، حيث ان الصيغ أو الأجزاء المجموعة من القرآن ما كانت تأتي واحدة تماماً في نطقها أو في تدوينها بين النسخ المختلفة. هكذا نشأت الحاجة، منذ خلافة أبي بكر، الى مقابلة الآيات القرآنية المتفرقة بعضها ببعض توصلاً الى ضبط القرآن: مقابلة الصيغ المدونة والمحفوظة. ولكن ما الذي منع جمع القرآن في عهد النبي؟

السؤال جدير بالطرح، بعد أن علمنا من المرويات عن الصحابة أن الرسول سارع غير مرة وطلب من أحد كتابه تدوين ما بلغه من الكلام المنزل. إلا أننا لم نقع بالمقابل على أي حديث يفيد طلب الرسول أو رغبته في ضم جميع السور والآيات في «كتاب» واحد، فما سبب ذلك؟

لم يكن النبي عالماً طبعاً بنهاية «التنزيل القرآني»، أو بتوقفه عليه لكي يقرر جمعه، لكن المرويات لم تتحدث أبداً عن دعوة النبي الى جمعه في كتاب واحد. ولعلنا نجد هذا الامتناع قائماً في كون النبي «مُبَلِّغ رسالة»، لا صاحب كتاب، مثل دانيال أو غيره ممن تتوارد الأخبار عن «كتبهم» في الأحاديث النبوية. الخلاف ماثل في الطبيعة الدينية لـ«رسالة» النبي - رسالة مباينة، بل متمايزة عما كانت عليه المعتقدات المعروفة في الجزيرة العربية، اليهودية والمسيحية تحديداً، والمثبتة في «كتب». هذا ما نقع عليه في «حَرَج» التسمية الذي عرفته الصحابة عند محاولة جمع القرآن لأول مرة في عهد أبي بكر إذ تداولوا في غير اسم يطلقونه عليه، فاقترح البعض تسميته بـ«السِّفْر»، فكره أبو بكر ذلك لأن التسمية يهودية، وغير ذلك من التسميات الى أن وقعوا على اسم «المصحف»، الذي ما لبث أن حل محله لفظ آخر، هو «المصحف الإمام»، بعد محاولة الجمع الثانية والأخيرة في عهد الخليفة عثمان.

لم يكن جمع القرآن لازماً أو بديهياً، وهو ما نقع عليه في عبارة أبي بكر الشهيرة لعمر، التي ينقلها السجستاني: «كيف أفعل شيئاً (أي الجمع) لم يفعله رسول الله -

صلعم -»[22]! ما قام الرسول بالجمع ولا دعا اليه، غير أن وقائع اسلامية، مثل مقتل عدد من القراء، هي التي دعت اليه، وكان الموضوع محل سجال بين أبي بكر وعمر. فقد بادر عمر الى اقتراح الفكرة على الخليفة أبي بكر، حسبما تفيد المرويات، خشية أن «يذهب القرآن» مع موت القراء، فلم يرق المشروع للخليفة بداية، ذلك أن عمر يدعوه الى فعل ما دعا اليه الرسول، فقال عمر: «هو والله خير فلم يزل يراجعني في ذلك حتى شرح الله صدري للذي شرح الله له صدره ورأيت فيه الذي رأى» (م. ن.، ص 12 - 13).

تمت عملية الجمع الأولى بعد موقعة اليمامة، في سنة اثنتي عشر للهجرة، تحت اشراف الخليفة أبي بكر، وتنفيذ زيد بن ثابت. وتحفل المصادر بأخبار تفصيلية ودقيقة عن تفاصيل العملية، التي قامت على جمع المواد المتفرقة من القرآن، سواء المكتوبة أو المحفوظة من الصحابة والقراء. وانتهت العملية في سنة تقريباً، إذ بدأت إثر موقعة اليمامة وانتهت قبل وفاة أبي بكر. أدت هذه العملية الى حفظ القرآن «بين لوحين»، كما تقول الأحاديث، أي الى تثبيت «القول المنزل» والمتفرق في صيغ مكتوبة وشفوية في «كتاب» واحد، له تسلسل وتتابع، أي نظام في الوضع والتثبيت، ناتج عن تدبيرات وحلول أوجدها الصحابة القيمون على العملية. نتبين في هذه العملية، إذن، شكلاً تدوينياً «زمنياً» بالضرورة، أي يعين ويحدد تصورات الصحابة للفعل التدويني والكتابي، وهو ما يعنينا في هذه الدراسة: لم يعد القرآن قولاً منزلاً وحسب، بل «كتاباً» له هيئة مادية مخصوصة، من دون أن يعني هذا اعتباره كتاباً كغيره من الكتب. فما كانت عليه هذه الهيئة المادية الأولى؟

لا نعرف الشيء الكثير عن هذا الجانب المادي في المرويات، سوى التوصل الى وضع مجموع القرآن «بين لوحين»، أي الى تجميع الصحف المتفرقة بين «ضمامتين»، لا تحددانه كصورة مادية لكتاب وحسب، بل ككتابة أيضاً باتت لها بداية وسوية وخاتمة. إلا أننا نعلم الكثير عن عملية الجمع الثانية: فبعد أن عادت النسخة المجموعة الى أبي بكر، ثم الى عمر، ثم الى ابنته حفصة، نشأت الضرورة الى جمعه من جديد، بل الى «توحيد» صورته الكتابية والمادية بين المسلمين، إثر اختلافاتهم في القراءة، حسب رواية العديد من الصحابة (م. ن.، ص 18 - 19). قامت هذه العملية في سنة

---

(22) أبو بكر عبد الله بن أبي داود سليمان بن الأشعث السجستاني: «كتاب المصاحف»، دار الكتب العلمية، بيروت، طبعة أولى، 1985، ص 13.

25 للهجرة، ودعا اليها الخليفة عثمان، ووضع لجنة للإشراف عليها، مؤلفة في رواية من زيد بن ثابت وسعيد بن العاص، وفي رواية أخرى منهما مع اثنين آخرين، هما عبد الله بن الزبير وعبد الرحمن بن الحارث بن هاشم، وفي رواية ثالثة من اثني عشر من المهاجرين والأنصار (م. ن.، ص 25 – 34).

كان القرآن مجموعاً منذ السنة الأخيرة من عهد أبي بكر، إلا أن المسلمين تابعوا، إذا جاز القول، ما كانت عليه حالتهم السمعية - التدوينية للأقوال المنزلة: مواد قرآنية متفرقة مؤدية الى اختلافات في تتابع الآيات والسور، واختلافات في القراءة والكتابة. لن نستعيد وقائع هذه الجدالات التي بلغت، أو كادت أن تبلغ «اختلاف اليهود والنصارى في الكتب»، حسب قول حذيفة للخليفة عثمان (م. ن.، ص 27). ما يعنينا في دراستنا هو التوقف أمام التغيرات التي أصابت هذا الكتاب في مظهره الكتابي، وتأثير هذا تالياً على الكتابة وتحسيناتها: فنحن نعرف أن المصحف – الإمام، كما جرت التسمية عليه، خلت كتابته من الشكل والنقط، ما يسهل احتمال وجوه غير قراءة، كما هو معلوم.

إذا كانت العمليات هذه أدت الى وجود «كتاب» بعينه، وإلى تعميمه في الأمصار، فإن ذلك قام في نوع من «الامتحانات المتتالية» بين الشفوي (أو ذاكرة الصحابة والقراء والأنصار) والكتابي؛ وبين عربية القرآن و«لغات» القبائل؛ وبين التنزيل القرآني وتعيينات الجاهليين للكتابة ومواصفاتها المادية. أي أننا أمام امتحانات كشفت بقدر ما أدت الى تدبر حلول ومقترحات لم تعالج القرآن وحسب، بل هيئة العربية وشكل ظهورها المادي.

2 . ب : شيوع الكتابة

انتهت حاجات المسلمين الناشئة الى وضع القرآن في «كتاب»، من دون أن تغلب بالضرورة الجانب التدويني على الشفوي في الحساب الديني. فقد تم العمل على أن يحتمل رسم الحروف في المصحف – الإمام وجوه القراءة المختلفة، أو تضمينها النص في حال عدم احتمال الرسم لها. أي أن المصحف – الإمام ظل «ضامناً»، إذا جاز القول، للقراءات المتباينة، من دون أن يفرض قراءة واحدة وفق مقتضى ظاهر الكتابة. كانت هذه العملية ممكنة، طالما أن القائمين بها يعولون على القراءة «الظنية»، أي على السليقة، ولكن كيف للأمر أن يتم عند انتفاء أو انقطاع هذا التواصل الشفوي منذ الرسول مروراً بالصحابة والقراء والأنصار والتابعين، أو عند دخول فئات غير عربية في

الإسلام؟ فمن المعروف أن الخليفة عثمان أرسل عدداً من النسخ من المصحف - الإمام الى الأمصار، وهي أربع نسخ عند أبي عمرو الداني، وخمس عند السيوطي، وسبع حسب الشيخ صبحي الصالح[23]. وتفيد المرويات، كما عند أبي أحمد العسكري، أن المسلمين ظلوا يتابعون القراءة في مصحف عثمان ما يزيد على أربعين سنة، حتى خلافة عبد الملك، الى أن انتشرت التصحيفات في المصاحف المتداولة، ولا سيما في العراق.

إذا كان القرآن هو المعني الأول بهذه العملية، فان آثارها تعدته، وطاولت اللغة العربية في صورها وأشكال حروفها: فلقد استدعت عملية إيصال القرآن الى أوسع فئات المسلمين، وفي كيفية واحدة منسجمة، إحداث علامات جديدة مانعة للبس في النطق والفهم، وهي ما سمي بعلامات «الشكل والإعجام»، التي يشير اليها المعجم في غير مدخل لفظي. وهي عملية بدأت مع أبي الأسود الدؤلي وانتهت مع الخليل نفسه، مروراً بيحيى بن يعمر ونصر بن عاصم الليثي، وأدت الى ابتكار علامات، مثل النقط والهمزة والتشديد والروم والإشمام وغيرها لتمييز الحروف والأشكال؛ فجعلوا، على سبيل المثال، للحرف المشدد علامة كالقوس، ولألف الوصل جرة فوقها أو تحتها أو وسطها، على حسب ما قبلها من فتحة أو كسرة أو ضمة.

هكذا نشأت حاجات جديدة دفعت الى تغليب الجانب التدويني على الجانب الشفوي في المصحف، وزيدت هذه العلامات التدوينية الاصطلاحية، فلا يعتمد القارئ في القراءة على سليقته، ولا على معرفته الظنية المسبقة بالقرآن، بل على «عدة» مادية، بل ملونة أيضاً، من الحروف والعلامات: النقطة فوق الحرف للدلالة على أنه مفتوح، والنقطة تحت الحرف للدلالة على أنه مكسور، والنقطة عن شماله للدلالة على أنه مضموم، وإذا كان الحرف منوناً وضعوا نقطتين فوقه أو تحته أو عن شماله، وذلك بواسطة مداد ملون غير المداد المستعمل للكتابة. ولكن كيف نفسر الحاجة الى تمييز الحروف المتشابهة؟ هل كانت العربية تعرف النقط أم لا قبل الإسلام؟

ان مراجعة النقوش النبطية، التي اشتقت منها الكتابة العربية، تبين أنها خالية من النقط تماماً. غير أن تنقيط الحروف عرف قبل زمن الخليفة عبد الملك بن مروان، والدليل على ذلك أنه عثر على كتابات محررة قبل خلافة عبد الملك فيها إعجام لبعض

(23) الشيخ صبحي الصالح: «مباحث في علوم القرآن»، دار العلم للملايين، بيروت، طبعة سادسة، 1966، ص 84.

الحروف، ومنها البردية المؤرخة في سنة 22 هـ . ، والصادرة عن أحد عمال عمرو بن العاص على أهناسية، وبعض حروف كلماتها منقوط. وفي عهد الخليفة عبد الملك بن مروان، طلب الحجاج بن يوسف الثقفي من الكتّاب أن يضعوا طريقة لتمييز الحروف المتشابهة؛ فقام نصر بن عاصم الليثي ويحيى بن يعمر العدواني بوضع النقط أفراداً وأزواجاً لتمييز الحروف المتشابهة. ومنعاً للتشابه بين الشكل والإعجام، قرر نصر ويحيى أن تكون نقط الشكل بالمداد الأحمر ونقط الإعجام بنفس لون مداد الحروف، وكُتبت المصاحف بهذه الطريقة، واستحسن ذلك الخليفة عبد الملك بن مروان وأمر الناس باتباعه.

ثم قام الخليل بن أحمد بوضع طريقة أخرى للتشكيل، وهي المستخدمة حتى أيامنا هذه، وتتكون من ثمانية علامات: الفتحة (وكانت تكتب في شكل ألف أفقية)، والضمة عبارة عن واو صغيرة، والكسرة ألف موضوعة في شكل أفقي أسفل الحرف، والسكون عبارة عن حرف حاء (حـ)، والشدة عبارة عن حرف سين (سـ)، والمد (–) وألف الوصل (ص)، والهمزة يعبر عنها بحرف عين (ع).

هذا، وقام الباحث يوسف راغب باجراء مقابلات بين برديات مصرية، فلاحظ أن بعضها «منقط» في رسالتين تعودان الى سنة 22 هـ . ، وبعضها الآخر غير منقط في رسالة تعود الى سنة 40 هـ . وأخرى الى سنة 44 هـ . (م. س. ، ص 16).

غير أن الأمر لم يشمل الحروف والكلمات القرآنية (والعربية بالتالي)، بل شكل توزع السور والآيات فوق الحامل المادي. فبعد أن جرى اعتماد نظام معين لتتابع السور والآيات، نقع في هذا الطور الثالث (بعد محاولتي أبي بكر وعثمان) على معالم ومستحدثات أخرى تؤكد تغليب المنحى التدويني: ليس القرآن «كتاباً» له بداية وختام وتتابع معين من الآيات والسور وحسب، وإنما له مستحدثات، هي التالية: العناوين في رأس كل سورة، ووضع رموز فاصلة عند رؤوس الآي، وتقسيم القرآن الى أجزاء، والأجزاء الى أحزاب، والأحزاب الى أرباع، الى غير ذلك من التعيينات والتقسيمات المرئية (والنصية أيضاً) في المصحف.

وقعنا في المعجم، كما تبينا ذلك أعلاه، على مواد تعين الكتابة وصنوفها في الجاهلية، وعلى تعيينات أخرى تتصل بالقرآن ككتاب، إلا أننا نجد مواد أخرى دالة على الكتابة في العهد الإسلامي، فما هي؟

نتعرف في هذه النبذات على مواد جديدة للكتابة، غير الحجارة الرقيقة وجريد

النخل وخلافها مما هو معروف في الجزيرة، هي المواد المجلوبة مثل «القرطاس»، و«يُتخذ من بردي مصر»؛ أو المواد التي تعرفوا اليها مع الفتح، مثل: «الكاغد»، وهي «خراسانية»، و«الورق» الذي عرفوه بعد غزوهم أرمينيا، ومنه أيضاً «ورق المصاحف» المصنوع في الرها. كما نتبين في هذه المواد المعجمية مجالات جديدة للكتابة، توسع من حضورها ومن تلبيتها لحاجات ناشئة:

- 1 : **الدواوين** : مجال يعين الكتابة بوصفها العمل قرب الخليفة أو الوالي، أي الكتابة بدلاً عنه، وغيرها من الممارسات التي تتصل بالحساب وخلافها. ونقع في هذه المواد على معطيات تفيد ما تأكد مع «تعريب الدواوين»، أي قيام كتّاب عرب بمهام السلطة بما تشترطه من كتابات رسمية وتبليغات وضبط حسابات وغيرها. من هذه المواد: «القط»، وهو «كتاب المحاسبة»؛ و«القِنْدَأو»، وهو «صَحِيفَةٌ للحِسابِ وغيرِه»، في لغة أَهْلِ الشام ومصر؛ و«العهد»، وهو الخطاب «الذي يكتب للولاة» للاستشفاع وغيره.

- 2 : **الوراقة** : مجال يعين نوعاً لم نتوقف أمامه بعد، وهو «النسخ»، أي «نقل» مادة كتاب وتدوينها على حامل جديد من دون إخلال أو تعديل أو زيادة على النص المنقول؛ وهو ما نلقاه في لفظ آخر، هو «الإملال» و«الإملاء»: مع هذه الدلالات المتقاربة، وما تُظهره من استعمالات اجتماعية وتحققات تاريخية، لم نعد أمام كتاب نادر، بل أمام شيوعه والإكثار منه؛ وهو ما نقع عليه في «التوريق»، الذي يعينه المعجم كـ«صنعة» قائمة بحد ذاتها.

- 3 : **الكُتّاب** : مجال يعين نوعاً من الكتابة خاصاً بالغلمان والصبيان، أي بتعليمها. ولهذه الكتابة تسمية خاصة بها هي «التناشير»؛ ويقوم بها «المُكْتِب»، وهو «المُعَلّم»؛ وتتم في «الكُتّاب»، وهو «مَجْمَعُ الصِبْيان».

إلا أننا لا نخص هذه المجالات بالمعالجة البحثية نفسها، ذلك أنها تتصل بمستويات اجتماعية متباينة، وتستدعي معالجات مختلفة في الصنع. فالمجال الثالث يشير في تعييناته الى شيوع حلقات باتت مخصوصة بتعليم الناشئة مبادئ الكتابة، ما يعين تطلباً جديداً في الحسابات الدينية والاجتماعية. هذا ما يمكن أن نقوله أيضاً عن المجال الثاني: فهو يشير الى شيوع نتاجات الكتابة في المجتمع والى طلبها، أشبه بالناتج عن العملية السابقة، أي تعليم الكتابة. هما مجالان متعالقان، إذا جاز القول، يبينان حقيقة النقلة من جماعات أمية لا تحسن القراءة والكتابة الى مجتمعات طالبة ومتقيدة بالتدوين. غير أن هذه التحديدات تشير الى عمومية الكتابة في نهاية المطاف، أو الى شيوعها بين

العموم، من دون أن تعين المتميز في الكتابة، الذي نتعرف عليه في المجال الأول: ففي «الدواوين» لم تتبلور صيغ جديدة للكتابة وحسب، بل «أقلام» خاصة بتدوينها أيضاً، وباتت الكتابة، أو شكلها المادي الظاهري، محل تمايز في الصنع، وتقدير في التلقي. فماذا عن انتشار الكتابة؟

تحدثنا عن لزوم العلاقة بين القرآن والعربية، وتعرفنا الى بعض مظاهر التبدل التي أصابت اللغة من جراء التنزيل. واستدعت هذه العلاقة بدورها نشوء حاجات جديدة ماثلة في القراءة والكتابة، وكان على التعليم أن يلبيها منذ السنوات الأولى للهجرة. ونحن نقع في المرويات على أخبار عديدة تبين لنا انصراف الرسول الى وضع «سياسة تعليمية» أكيدة ومتتابعة، تقتضيها من دون شك الواجبات العبادية والاعتقادية، أي التعرف على كلام الله لا في معناه وحسب، بل في لفظه أساساً.

انتشرت القراءة والكتابة في المدينة انتشاراً واسعاً في وقت قصير، بفضل هذه السياسة في تعليم المسلمين، بعد أن كانت في العرب قليلة: بلغ عدد الذين كتبوا للرسول وحده ما يقارب خمسين شخصاً، في إحدى الروايات، في حين لم يبلغ عدد الذين كانوا يعرفون الكتابة في قريش عند انطلاقة الدعوة سبعة عشر رجلاً، وفي الأوس والخزرج أحد عشر رجلاً. ومن المعروف أن الرسول عمد الى توكيل غير داخل جديد الى الإسلام الى من يقرئه، سواء أكانوا أفراداً أم جماعات؛ كما أرسل الرسول لاحقاً، في فترات مختلفة، والى غير منطقة، كلاً من أبي عبيدة بن الجراح وعلي بن أبي طالب وأبي موسى الأشعري وغيرهم. وما لبث الخلفاء الراشدون أن استكملوا هذه السياسة في الأمصار: الخليفة عمر أرسل ابن مسعود الى الكوفة، والخليفة عثمان أرسل عبد الله ابن السائب (–70 هـ.) الى مكة، وابو عبد الرحمن السلمي (–47 هـ.) الى الكوفة، وعامر بن عبد قيس (– 55 هـ.) الى البصرة وغيرهم.

نتحقق في المعجم من وجود «كتّاب» خاصة بتعليم الصبيان، ما يعين طوراً متقدماً في سياسة التعليم هذه، ذلك أننا نقع في المصادر على أخبار تتحدث عن تعليم . . . «الكبار»، وذلك في حلقات المساجد خصوصاً. فقد كان عدد من الصحابة، من أمثال جابر بن عبد الله، يعلمون في المساجد: كانت لجابر «حلقة»، ولأبي عثمان ربيعة «حلقة» في مجلس المدينة فيأتيه مالك والحسن وأشراف أهل المدينة للأخذ منه. هذا ما يتابعه نافع مولى ابن عمر، وابن اسحاق، صاحب «السيرة». غير أن هذه الحلقات ما كانت تقتصر على الكبار وحدهم، بل كانت ترودها أحياناً أطفال المسلمين: نعرف من أخبار علي بن أبي طالب وعبد الله بن عباس أنهما كانا يندسان بين الصحابة للاستماع

الى الرسول. ويبدو، حسب بعض المصادر، أن عمر بن الخطاب هو أول من عمد الى بناء بيوت الكتاب.

3: الأقلام الأولى

تناولنا أعلاه، في شيء من الاختصار، المسار اللافت الذي أخذته العربية في انتقالها من الشفوية الى الكتابة، في هيئتها وعلاماتها وأشكال تدوينها وتعلمها، انطلاقاً من الحاجات التي تولدت في تسيير أمور الجماعة الإسلامية الناشئة. ويمكن تلخيص هذا المسار بالقول التالي، وهو أننا انتقلنا من «وحي» وأقوال «منزلة»، الى «كتاب» مضبوط ذي نسق في الترتيب والتوزيع لمواده. وأدت عملية ضبطه وايصاله الى استحداث حلول ومقترحات لم تحفظ القرآن وحسب من الضياع والتفرق، بل عينته ايضاً نموذجاً صناعياً في الكتابة، له مواصفات شكلية في ماديته التدوينية. هكذا تبينا اللجوء الى علامات ومعالجات مزيدة، زمنية، لا تصدر عن مشيئة إلهية أو نبوية، بل عن حاجات حددها عدد من الصحابة والخلفاء، وفي غير مرة، في عملية تلقي القرآن من الجماعة الإسلامية. علامات ومعالجات تقرّب أو تسهل عملية تلقيه، بل قامت أساساً لمنع الاختلاف حوله. إلا أن هذا المسار طاول في الحركة نفسها اللغة العربية، وأدى أيضاً الى نقل الكلام من أصوات وألفاظ الى صورة شكلية ولونية فوق حامل مادي ذي مقاسات وطرق في التقطع داخل السطر الواحد (تبعاً للآيات وعلامات الوقف فيها)، وذي طرق في التتابع بين السطور. كنا تنبهنا، عند معالجتنا للتدوين في الفترة الجاهلية، الى وجود أشكال من «التحسين» تصيب صنوف الكتابة، والى وجود مهن مخصوصة بها، مثل «المرقش»، فماذا يمكننا القول عن العمليات التحسينية هذه بعد شيوع الكتابة في العهود الإسلامية الأولى؟ هل نجد في «كتاب العين» ما يجيب عن مطلوبنا؟

3 . أ : مواد الكتابة وأدواتها

نتعرف في المعجم على مواد الكتابة، وهي: «اللخاف»، أي الحجارة البيض الدقاق؛ والألواح، وهي «كل صحيفة من صفائح الخشب والكتف» المعدة للكتابة؛ و«الورق»، وهو «أدم رقاق» يستعمل للمصاحف، وينتج في «الرها» ببلاد الشام حسب المعجم؛ وعلى «الكاغد» و«القرطاس» و«ورق البردى» وغيرها؛ وعلى «الطين»، الذي «يختم به على الكتاب» وغيرها. ووجدنا في عدد من المصادر معلومات عن مواد أخرى خاصة بالكتابة في هذه العهود الإسلامية المبكرة، وهي: العسب والكرانيف والعظام (الأكتاف والضلوع) والجلود (الأديم والقضيم) والأقمشة وألواح الخشب ولحاء الشجر

والفخار والخزف، والبردي والكتان، خصوصاً في مصر[24].

نتوصل الى هذا التعيين الخاص بمصر، بعد أن نجح علماء الآثار في العثور على عدد منها: عثر في مصر على كثير من أوراق البردي يعود تاريخها الى عصر الخلافة الراشدة والعصر الأموي، ونشر الباحث الإلماني أدولف جروهمان بعضاً منها (وهي محفوظة في «دار الكتب المصرية») في كتاب خاص[25]. وكانت أول بردية كتبت بالعربية في مصر الإسلامية بقلم حنا العمدة والشماس وأبي حديدة، حسبما ورد في البردية التي صنعت في مدينة أهانسيا في عام 22 هـ.[26]. ونتبين من هذه الأخبار الدور الذي لعبه الأقباط، إذ ظلوا الصناع في مراكز إنتاج أوراق البردي أو الدروج، كما أشار الى ذلك المقريزي في «الخطط»، حتى بداية القرن الهجري الثاني. فيما لم تعرف بغداد والأقاليم الشرقية للدولة الإسلامية صناعة الكاغد أو الورق الأبيض إلا في عهد الخليفة هارون الرشيد. أما في الجزيرة العربية، فانه لم يعثر، على الرغم من تعدد هذه المواد، إلا على نماذج يسيرة منها تمثل العهد الإسلامي المبكر.

---

(24) يمكننا أن نعود أيضاً الى عدد من الدراسات العربية التي تناولت أدوات الكتابة وموادها :
- نضال عبد العالي أمين : «أدوات الكتابة وموادها في العصور الإسلامية»، (مع رسوم) ، مجلة «المورد»، بغداد، 1986، المجلد 15، عدد 4، صص 131 - 140؛
- كوركيس عواد : «الورق أو الكاغد : صناعته في العصور الإسلامية»، مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1948، جزء 3، مجلد 23، صص 409 - 438؛
- حبيب زيات : «الوراقة والوراقون في الإسلام»، مجلة «المشرق»، السنة 41، 1943، صص 305 - 350؛ و«صحف الكتابة وصناعة الورق في الإسلام»، مجلة «المشرق»، السنة 48، 1954، صص 3 - 30؛
- فهد الجابري : «النقش وعمله واتخاذه في الصناعة»، مجلة «الهلال»، القاهرة، ابريل/نيسان، 1926، صص 717 - 720؛
- بروين بدري توفيق : «مداد الذهب : صناعته في العصور الإسلامية»، مجلة «المورد»، بغداد، مجلد 18، عدد 1، 1989، صص 137 - 141؛
- خوده يخش : «مكاتب المسلمين»، مترجم في مجلة «المقتطف»، اغسطس 1902، صص 792 - 795، وسبتمبر 1902 صص 884 - 889
وغيرها.

(25) أدولف جروهمان : «أوراق البردي العربية بدار الكتب المصرية»، ترجمة: حسن ابراهيم حسن، القاهرة، الجزء الأول في العام 1934، الجزء الثاني في العام 1955.

(26) د. السيد طه السيد أبو سديره : «الحرف والصناعات في مصر الإسلامية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991، ص 76.

ونتبين في «كتاب العين»، من ناحية أخرى، شيئاً من الأدوات المستعملة في الكتابة، ولا سيما «القلم»، فهو الأداة الأساسية للكتابة مع «الحبر» أو «المداد». ونتعرف على مواصفات القلم وأحواله، مثل «التحريف» و«البري»، أي ما يدخل في بريه وشحذه بحيث يكون حاداً و«جزماً»، أي «لا حَرْفَ فيه»؛ أو نتعرف على الأدوات التي تبري رأس القلم أو «تقطه»، وهي «المقطة»، التي تشكل من عُظَيْم. كما يدلنا المعجم الى الاناء الذي يحتفظ فيه بالحبر، وهو «الدواة»؛ ويعين أيضاً شيئاً من أحواله المادية مثل «رسوخ» القلم على الصحيفة، أو «رشقه»، أي صوته على الورقة[27].

إذا لم يحتفظ لنا التاريخ إلا بعدد محدود من البرديات، فإننا تعرفنا على حال الكتابة في هذا العهد الإسلامي المبكر في عدد من النقوش الحجرية: فهناك عدد من الكتابات المنقوشة على الحجر تعود الى أوائل العصر الأموي، ويظهر فيها استعمال الخطين اليابس والمدور في آن، كما في كتابة سد معاوية قرب الطائف، في سنة 58 هـ، التي تعتبر أقدم كتابة عربية مؤرخة في الحجاز. ولقد كتبت بأسلوب الخط المدني أو المكي، وظهرت فيها لأول مرة بعض النقاط على الياء والباء والثاء على حروف يابسة متطاولة. وهناك كتابة قرب كربلاء، في «حفنة الأبيض»، تعود الى سنة 64 هـ.، خالية من النقط، إلا أن حروفها قريبة من كتابة سد معاوية، وتعد من أقدم نماذج الخط الكوفي اليابس على الأحجار في القرن الهجري الأول. كما يعتبر عدد من الباحثين شاهدَ عبد الرحمن بن حير المؤرخ في سنة 31 هـ. بأنه أقدم نموذج للكتابة الحجرية الإسلامية، ويكشف خطه الرديء عن مرحلة أولية في الكتابة.

لكننا نجد شواهد أخرى عن الكتابة الإسلامية الأولى على حوامل مادية أخرى، غير الحجر، هي:

- الكتابة على المسكوكات: قد تكون المسكوكات من أول المواد التي حملت الخط العربي وبقيت محفوظة لنا في عدد من نماذجها، ولا سيما مع العملات. توجد مسكوكات منذ السنة 18 للهجرة تحمل كلمات عربية على صفحاتها، مثل «بسم الله» و«جيد» على المسكوكات الساسانية، وغيرها مثل «البسملة» على عدد من العملات في الفترة الأموية، بعد أن جرى التخلي عن الدنانير الذهبية البيزنطية والمسكوكات الفضية الساسانية.

(27) يمكن العودة الى هذه الدراسة: «دور المسلمين في صناعة الأقلام» للدكتور محمد عبد الستار عثمان، مجلة «دراسات آثارية إسلامية»، المجلد الرابع، القاهرة، وزارة الثقافة، هيئة الآثار المصرية، 1991، صص 171 - 194، (مع صور ملحقة لمقلمات قديمة).

– الكتابة على لفائف البردي : عرف العرب هذه اللفائف قبل الإسلام، إلا أنها انتشرت بقوة أكبر بعد فتح مصر سنة 20 للهجرة. من هذه اللفائف المحفوظة واحدة ترقى الى سنة 22 هـ.، تتضمن عبارات عربية، وتشير الى وصل باستلام 65 شاة متألفة من خمسة أسطر.

– الكتابة الفسيفسائية : توجد على قبة مسجد الصخرة أشرطة كتابية بالفسيفساء يبلغ طولها 240 متراً، وترقى الى سنة 72 هـ.، وتتضمن آيات من الذكر الحكيم وتاريخ إنشاء القبة. وتشير الأشكال الكتابية الى قربها من الخط النبطي، خاصة لجهة حذف حرف الألف من عدة كلمات.

– الكتابة على المنسوجات : توجد نماذج منها في «متحف الفن الإسلامي» بالقاهرة، وتتضمن نصوصاً ترقى الى سنة 88 هـ.، وتشتمل على آيات قرآنية وعبارات إهداء، ذات خطوط متنوعة.

الى هذا، لم يتم العثور على كتابات فوق الأخشاب، أو الخزف، أو الزجاج، ربما لهشاشة المواد. أوردنا هذه المتبقيات من دون أن نعلق عليها، ذلك أنها – فيما عدا كتابات قبة الصخرة – لا تمتاز بأية تحسينات داخلة في الكتابة، بخلاف ما هي عليه المصاحف (أو الأوراق المتبقية من مصاحف قديمة) العائدة الى القرنين الأول والثاني للهجرة، التي سنعود اليها أدناه.

3 . ب : الديوان والقلم

لاحظنا في النقوش والبرديات «المتبقية» معالجات مادية كتابية «عادية» إذا جاز القول، حيث انها كانت تكتفي بالتدوين من دون أية معالجات مزيدة أو تمييزية لها عن غيرها. وهذا يصح في الصك أو في شاهدة القبر أو في الميثاق وخلافها من المدونات. غير أننا وجدنا في مواد المعجم تعيينات وتسميات ودلالات لا تفيد التدوين الإسلامي البسيط، بل شيئاً مختلفاً منه، أو متمايزاً عنه بالأحرى، فما هو؟

تفيد هذه المواد عن صفات «مستحسنة» وأخرى «مستقبحة» في الكتابة، أو عن مواصفات «قبيحة» أو «فاسدة» فيها، مثل: «الطلخ»، وهو «إفساد الكتاب»؛ و«الطلس» ويعني الكتاب الذي «مُحي ولم يُنعم محوه»؛ و«الترميج»، ويعني «إفساد السطور بعد كتابتها»؛ و«الخَزْمَشَة»، وتعني «إفساد الكتابِ والعملِ ونحوه»؛ و«المَجْمَجَةُ»، وهو «تَخْلِيطُ الكُتُبِ وإفسادُها بِالقَلَمِ» وغيرها. وهذه الصفات تعين، في ما تشير اليه من عمليات واقعة في الكتابة، مقادير من التطلب فيها، ولكن وفق إشارات «سلبية». الى

هذه، نتعرف في المواد على ألفاظ ودلالات تشير الى صفات ذات مؤشرات «ايجابية» في الكتابة، مثل «التحبير»، وهو «حسنُ الخط»؛ و«التحرير»، ويقوم على «إقامة حروف(الكتاب)ه وإصلاح السقط»؛ و«الطلس»، ويعني «تنعيم محو» الخط؛ و«تعجيم» الكتاب و«دقة» الكتابة فيه وغيرها مما يجعل الكتاب والقرآن موضوعاً لـ«العرض»، أي لمتعة الرؤية، وربما لشراء.

يمكننا بالطبع أن نقيم لائحتين متقابلتين من هذه الصفات، واحدة للمستحسنة وأخرى للمستقبحة، غير أننا وجدنا أنهما تعينان معاً معايير التوقع الاجتماعي من الكتابة كصنعة متمايزة عن التدوين التسجيلي. ويمكننا أيضاً أن نزيد على هاتين القائمتين صفات أخرى، إلا أننا سنتحدث عنها لاحقاً عند التوقف أمام «الأقلام» (أو أنواع الخطوط) الناشئة في الكتابة الإسلامية. فالمعجم، مثل عدد من المصادر، يتحدث عن دلالة جديدة ناشئة ومتصلة بـ«القلم»، هي تعيينه، بالإضافة الى أداة الكتابة، سبيلاً مخصوصاً بها، أي ما نطلق عليه اليوم تسمية «الخط». فما «الخط» بداية؟

– «الخَطُّ أَرْضٌ تَنْسَبُ إِلَيْها الرِّمَاحُ، يُقالُ: رِماحٌ خَطِّيَّةٌ، فَإذا جَعَلْتَ النِّسْبَةَ اسْماً لازِماً قلت: خَطِّيَّة. والخُطَّةُ من الخَطِّ كالنُّقْطَةِ من النَّقْط.

والخَطُوطُ: من بَقَرِ الوَحْشِ الذي يَخُطُّ الأَرْضَ بِأَظْلافِهِ، وكُلُّ دابَّةٍ تَخُطُّ الأَرْضَ بِأَظْلافِها فكذلك.

والتَّخْطِيطُ كالتَّسْطيرُ، وتَقُولُ: خَطَّطْتُ عليه ذُنُوبُهُ، أي: سَطَّرْتُها.

وخَطَّ وَجْهُهُ واخْتَطَّ: صارَتْ فيه خُطُوطٌ. وخَطَطْتُ بالسَّيفِ وَسَطَهُ.

والخُطَّةُ: شِبْهُ القِصَّةِ، يُقالُ: إن فُلاناً لَيُكَلِّفُنِي خُطَّةً من الخسف.

والخَطِيطةُ: الأَرْضُ التي لم تُمْطَرْ بينَ أَرْضَيْنِ مَمْطُورَتَيْن، وتُجْمَعُ: خَطائِط، قال (هِمْيان بن قُحافة):

على قِلاصٍ تختطي الخطائطا

والخَطُّ: ضَرْبٌ من البَضْعِ، تَقُولُ: خَطَّ بها، أي: نَكَحَها، ويُقالُ: خَطَّ بها قُساحاً.

والخَطُّ: الكِتابَةُ ونَحْوُها مِمَّا يُخَطُّ.

والخِطَّةُ: أَرْضٌ يَخْتَطُّها الرَّجُلُ إذا لَمْ تَكُنْ لِأَحَدٍ قَبْلَهُ، وإِنَّما كُسِرَتْ الخاءُ، لأَنَّها أُخْرِجَتْ على مصدرِ بُنِيَ على فِعْلَة».

نتبين في مواد هذا المدخل اللفظي دلالات مختلفة لـ«الخط»، إذا ما وضعنا على حدة اسم الموقع، «الرماح الخطية»، الذي يبدو بمثابة اسم علم:

- دلالة تشير إلى «إحداث أثر مادي» على حوامل طبيعية (الأرض، الورق . . .)، أو على الجسم البشري؛

- دلالة تحدد تبايناً بين أرضين متجاورين، وهو قريب من التباين الحادث في عملية الكتابة بين الخط والفراغ المحيط به.

تُعَيِّنُ هاتان الدلالتان فعلاً مادياً في التخطيط، وهو ما نقع عليه في دلالة ثالثة تحتفظ بالسمة الدلالية السابقة (إحداث أثر) ولكن بعد أن تبدلها، أي تحولها من أثر مادي الى أثر «معنوي» هذه المرة، وهو تخطيط الذنوب ووضع «القصص». والانتقالة هذه ليست تامة، إذا جاز القول؛ أي أنها لا تنتقل من دلالة مادية الى دلالة تجريدية خالصة، ذلك أننا نقع في الدلالة الأخيرة هذه على سمة مشتركة بين الدلالات الثلاث، وهي التدليل على «كتاب»: هو الكتاب الذي تحفظ فيه الذنوب، حسب الدين، وهو أيضاً الكتاب الذي يشتمل على القصص.

بين هذه الدلالات الثلاث نتبين «الخط» دالاً على الكتابة، إلا أنه لا يعين، بعد، اسم النوع في سبل الكتابة (كما هو عليه في الأدبيات العربية السارية). أما المعجم فيتحدث عن «ضروب» في الكتابة، مثل «الجزم» وغيره، بينما تتكلم المصادر عن «الأقلام». فماذا عن الضروب هذه؟

لن نجد في المعجم معلومات واسعة عن «الضروب» هذه: يفيدنا أن ضرب «الجزم» يعني «تسوية الحروف»، ولكن من دون شروحات تفصيلية. كما يفيدنا أيضاً عن «كتاب مشق» وهو كتاب «فُرِّج وحُدِّت حروفه»، ويزيد عليه القول التالي: «امشقْ الألف أي مُدَّها، واكتُبْ مَشْقاً أي غير مقرمط». أي أننا نتبين في هذا التعريف ما يشير الى كتابة «ممدودة»، أي غير قصيرة أو «دقيقة»، وغير «متدانية الحروف والسطور» (وفقاً لتعيينات المعجم للقَرْمطة). كما يحدثنا المعجم عن ضروب أخرى، دقيقة، بل «منمنمة»، أي عن «خطوط متقاربة قصار».

التعريفات محدودة، عدا أنها مقتضبة؛ وهو أمر طبيعي أو متوقع، إذا علمنا ان استحداث ضروب مخصوصة بالكتابة الرسمية بدأ تاريخياً، حسبما يفيدنا عدد من المصادر، في عهد الخليفة عبد الملك بن مروان (65 هـ . - 86 هـ .)، إثر شروعه في «تعريب» الدواوين. ومن المعروف أن لغة الادارة كانت، قبل هذا العهد، الفارسية في

العراق، واليونانية في الشام ومصر؛ وأن أعمال ديوان الخراج، وكل ما يتعلق بها من أعمال المحاسبة والكتابات، كانت معهودة في دمشق (على ما سنعلم تفاصيل ذلك عند الحديث في الفصل الأخير عن سيرة يوحنا الدمشقي) الى عدد من «الروم البلديين»[28]، من أمثال يوحنا وأبيه وجده، وفي مصر الى الأقباط. ولقد عرفنا في أخبار الخليفة «المعرِّب» عبد الملك بن مروان عما يشير الى ارتيابه من أعمال هؤلاء الكتاب، بعد أن تنبه الى ما كان يكتبه الصناع الأقباط في مصر، في طراز القراطيس، من العبارات المسيحية (بسملة التثليث)، فكان أن أصدر الى أخيه عبد العزيز بن مروان، والي مصر آنذاك، أمراً بضرورة تغيير ذلك، فحلت العبارات الإسلامية في طراز النسيج والبردي المعد للتصدير محل بسملة التثليث. هل نجد في هذه الحادثة أساساً لتعريب الدواوين؟

يورد الصولي في كتابه «أدب الكتاب» رواية أخرى عن الخليفة نفسه، وعن تحويله الدواوين من الرومية الى العربية، إلا أنها عامرة بالسرد «القصصي»: «كان ديوان الشام الى سرجوق (سرجون) بن منصور، وكان رومياً نصرانياً، كتب لمعاوية ولمن بعده الى عبد الملك بن مروان، ثم رأى عبد الملك منه توانياً فقال عبد الملك لسليمان بن سعد مولى لحسين وكان على مكاتبات عبد الملك والرسائل: ما أحتمل سحب سرجون أفما عندك حيلة في أمره. فقال بلى أنقل الحساب الى العربية من الرومية، فقال افعل. فحوله وولاه عبد الملك جميع دواوين الشام»[29]. نورد الرواية من دون أن نقتنع بما ورد فيها: أما كان يقوى الخليفة على طرد سرجون لو وجد في عمله «تهاوناً»، من دون اللجوء الى هذه الحيلة ؟ هل يمكن اعتبار نقل لغة الدواوين مثل «حيلة» وحسب؟

سنعود في فصل لاحق الى هذه الواقعة بالذات وغيرها، طلباً في فهم الأسباب التاريخية التي أدت في ما أدت الى «تعريب الدواوين»: هي أسباب تقع، على ما سنرى، في طلب الدولة الإسلامية تملك أدوات سلطتها كاملة، وتمييزها التام عن غيرها من السلطات المجاورة - المنافسة، مثل الأمبراطورية البيزنطية.

غير أن العناية بالخط العربي سبقت «تعريب الدواوين»، فقد وصلتنا شهادات عن عمليات جديدة في الكتابة، سابقة على العهد الأموي، ومنها الشهادة الخاصة بـ«مصحف

---

(28) حبيب زيات : «الفسيفساء وصناعتها قديماً من الروم الملكيين»، ص 352 .

(29) أبو بكر محمد بن يحيى الصولي : «أدب الكتاب»، نسخه وعني بتصحيحه وتعليق حواشيه : محمد بهجة الأثري، ونظر فيه : محمود شكري الألوسي، دار الكتب العلمية، بيروت، نسخة مصورة عن طبعة 1341 هـ.، ص 192 - 193 .

عثمان»، المصحف - الإمام. بهذه الكلمات يصف ابن كثير المصحف العثماني الشهير الذي أرسل الى دمشق: «فقد رأيته كتاباً عزيزاً جليلاً عظيماً ضخماً بخط حسن مبين قوي، بحبر محكم في رق أظنه من جلود الابل»، وهو ما يؤكده الدنيوري «بأن أهل الشام ربطوا مصحف دمشق الأعظم على خمسة رماح ورفعوه في حرب صفين»[30]. نتحقق في هذين الوصفين من «ضخامة» هذا المصحف ما دعا الى رفعه على خمسة رماح، وما يشير خاصة الى خطه «الحسن المبين»، ولكن من دون تفصيلات أخرى. هذا ما تؤكده شواهد أخرى، مادية هذه المرة، لا وصفية وحسب: لم يبق أثر معروف لأي من نسخ المصحف العثماني، إلا أن التاريخ حفظ لنا مصحفاً يرقى الى آخر القرن الأول الهجري، مكتوباً على الرق، ومودعاً في «متحف الآثار الإسلامية» في استانبول (رقم 358)، ويتسم بالضخامة نفسها التي أشرنا إليها: فطول الصحيفة يبلغ بين 54،5 سم و64 سم، كما نقع في الورقة الواحدة على 12 سطراً، عدا أن طول حرف الألف يبلغ بين 4 و4،5 سم.

لا نستطيع أن نتقدم في صورة أكيدة في هذا التاريخ، وقد غابت عنا شواهده، خاصة وأنها كانت مكتوبة على مواد سريعة التلف كالرق وعظام الابل وغيرها. ماذا لو نستعيد ما أوردناه أعلاه عن ضربي «المشق» و«الجزم»، انطلاقاً مما ورد حولهما في المصادر؟

فقد وجدنا في كتاب «الاقتضاب في شرح أدب الكتاب» للبطليوسي ما يفيدنا في مسعانا، إذ يقول ابن قتيبة: «كان أهل الأنبار يكتبون المشق، وهو خط فيه خفة. والعرب تقول: مَشَقَه بالرمح: إذا طعنه طعناً خفيفاً متتابعاً (. . .). ولأهل الحيرة خط الجزم، وهو خط المصاحف، فتعلمه منهم أهل الكوفة» (م .س.، ص I/ 173). هل يعني هذا القول ان مصحف عثمان كتب بخط الجزم؟ هذا ما نميل اليه خاصة وأن القلقشندي وغيره جعلوا منه سابقاً ومولداً للخط الكوفي: التفسير مقنع، إذا علمنا أن خط المصحف العثماني ضخم، كما أسلفنا القول، وهو ما يناسب الخط ذا الامتدادات الطولية والهندسية في بنائه. وهو تفسير مقنع، من ناحية اخرى، إذا علمنا أن أهل الكوفة أخذوا به وطوروه بالتالي، ما أدى الى تسميته بـ«الخط الكوفي» لاحقاً: «والأظهر أن الخط الكوفي بعد أن أخذ عناصر من الخط النبطي تأثر بالخط الاسطرنجيلي (أحد الخطوط السريانية) وأخذ أشكاله عنه، وذلك عن طريق نجران والحيرة. (. . .) وتأثر

(30) ورد في : هشام الصفدي : الدراسة المذكورة أعلاه، ص 119 .

الخط العربي بهذا الخط الآرامي معقول جداً، بل انه صواب، لأن أشكال الخطين المتقاربة تؤيد ذلك»[31].

يعنينا من هذا التتبع الوقوف خصوصاً أمام حقيقة خط «الجزم»: فهو الخط المتساوي الحروف حسب «كتاب العين»، أي الذي لا «تخالف حروف كتابته بعضها بعضاً»، حسب تعيين البطليوسي لـ«تسوية الحروف». ويتضح أنه خط ضخم المقاسات، متحدر من الخط النبطي والسرياني في آن، ويمكن اعتباره خط ما قبل الكوفي: ولكن أهو الذي استعمل في كتابة مصحف عثمان؟ هذا ما نميل اليه، إلا أن ابن النديم يسوق القول ان «الخط المدني» هو الذي استعمل لكتابة هذا المصحف[32].

نتبين إذن خطوطاً، مثل «الجزم» و«المشق» و«المدني»، في العهد الإسلامي المبكر، كما يفيدنا ابن قتيبة عن خط آخر، هو «الجليل»، الذي اعتمد، على ما يبدو من قوله، بعد عملية «التعريب»، إذ يقول: «وخط أهل الشام، الجليل، يكتبون به المصاحف والسجلات» (م. س.، ص 1/ 173). ويخبرنا القلقشندي عن خط آخر، «الطوامير»، بدأ العمل به في عهد الخليفة معاوية بن أبي سفيان، فيما ينسبه الجهشياري الى عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك. لكن من الذي «وضع» هذه الخطوط، أو «الأقلام»؟

تحققنا في المصادر، بعد «كتاب العين»، من وجود خطوط عديدة، إلا أن ذكرها لا يفيدنا بالمقابل عن واضعيها. هل يمكن القول أن زيد بن ثابت، المشرف على كتابة المصحف العثماني، وضع خطاً أم استعمل خطاً معروفاً في زمانه؟ هل استعمل هذا الخط فعلاً أم زاد عليه ونوّع عليه وتفنن فيه؟

لا نقوى الإجابة عن هذه الأسئلة، ذلك أن الأخبار مثل الشواهد محدودة. فنحن نتعرف على خطوط بعينها، كما بلغتنا بعض الشواهد عنها، إلا أن هذه المعلومات لا تعيننا في معرفة الموروث من المبتكر في الخطوط. قد يكون الأمر ممكناً إذا سعينا الى تمييز صناع الكتابة في «كتاب العين»، فهو يحدثنا عن «المورّق» وعن كون مهنته «صناعة» في حد ذاتها، ولكن من دون أن يفيدنا عن أي من هؤلاء المورقين. إلا أن المصادر تخبرنا عن محررين، بل عن خطاطين بعينهم، حتى ان ابن النديم يجعل واحداً

---

(31) غريغوريوس بولس بهنام: «العلاقات الجوهرية بين اللغتين العربية والآرامية»، مجلة المجمع العلمي العراقي، 5 حلقات، 1958، مجلد 33، جزء 4: ص421 - 422.

(32) ابن النديم: «كتاب الفهرست»، ص 9.

منهم، قطبة المحرر، «أول» من ساهم في تطوير الخط العربي. ونقع في المصادر، بعد قطبة المحرر، على عدة اسماء علم منذ العصر الأموي، كانت لهم صلات لافتة بالخط؛ إلا أننا وجدنا ضرورة لتبين الحاجات التي أدت الى وجود مثل هذه الخطوط، ثم الوقوف على اسماء واضعيها.

من أقدم هذه الشهادات، التي بلغتنا، أقوال للخطاط ابن مقلة (272 هـ . - 328 هـ.) يؤكد فيها: «أكثر أهل هذا الزمن لا يعرفون هذه الأقلام، ولا يدرون ترتيبها»، فما الأقلام التي يسردها؟

يقول ابن مقلة، مذكوراً في كتاب البطليوسي: «للخط أجناس، فقد كان الناس يعرفونها، ويعلمونها أولادهم على ترتيب ثم تركوا ذلك، وزهدوا فيه، كزهدهم في سائر العلوم والصناعات، وكان أكبرها وأجلها قلم الثلثين، وهو الذي كان كاتب السجلات يكتب فيما تُقطعه الأئمة. وكان يسمى قلم السجلات. ثم ثقيل الطومار والشامي، وكان يُكتب بهما في القديم عن ملوك بني أمية، ويكتب اليهم في المؤامرات بمفتح الشامي، ثم استخلص ولدُ العباس قلم النصف، فكُتب به عنهم، وتُرك ثقيل الطومار والشامي.

ثم ان المأمون تقدم الى ذي الرياستين، بأن يجمع حروف قلم النصف ويباعد ما بين سطوره، ففعل ذلك، ويسمى القلم الرئاسي، فصارت المكاتبة عن السلطان بقلم النصف، والقلم الرئاسي، والمكاتبة اليهم بحرفيهما. والمكاتبة من الوزراء الى العمال بقلم الثلث، ومن العمال اليهم من الوزراء الى السلطان بقلم المنشور، عوضاً عن مفتح الشامي وتصغير المنشور، وسمِّيا قلم المؤامرات، وقلم الرقاع، وهو صغير الثلث، للحوائج والظلامات. وقلم الحِلية وغبار الحلية، وصغيرهما للأسرار والكتب التي تُنفذ على أجنحة الأطيار» (م. س.، ص 1/ 169 - 170).

نتبين في هذا المسرد عدداً من الخطوط حسب تسلسلها التاريخي، غير أن ما يسترعي انتباهنا فيها هو توزعها طبقاً لحاجات بينة في التراسل والتكاتب:

- من هذه الخطوط واحد مخصوص بتسجيل «ما تُقطعه الأئمة»، وهو قلم «الثلثين»، أي المخصوص بالفتاوى والتفاسير الدينية، التي كان كتّاب السجلات يدونونها على ما يبدو في ديوان الخليفة للاحتكام اليها في القرارات والأحكام. وكان يسمى أيضاً قلم السجلات. أما الخطوط الأخرى، سواء في العهد الأموي أو العباسي، فتعين سبلاً في الكتابة يقوم بها كتّاب الدواوين، على أن خلافاتها تتباين تبعاً لصدورها

عن الخليفة، أو عن العمال والولاة، أو عن العامة؛

- وهناك خطوط يخص الكتّاب بها مراسلات الخليفة، وهي: ثقيل الطومار والشامي في العهد الأموي، وخط النصف والرئاسي في العهد العباسي؛

- وهناك خطوط يخص الكتاب بها مراسلات الولاة والعمال الى الخليفة، وهي خط المؤامرات (بمفتح الشامي) في العهد الأموي، وخط الثلث للمكاتبة من الوزراء الى العمال في العهد العباسي، وخط المنشور من العمال الى الوزراء ثم الى السلطان؛

- وخط الرقاع للحوائج والظلامات؛

- وخطوط الحلية وغبار الحلية وصغيرهما للمكاتبات السرية.

نتحقق في هذه الخطوط من تلبيتها لحاجات قائمة في الدواوين أساساً، ومنها تبيان المكانة الاجتماعية المختلفة وعلاقات السلطة بالتالي تبعاً لخطوط بعينها. أي أن الخط يؤدي في مقاساته وأشكال حروفه ما يفيد عن علاقات السلطة وما يؤكدها. وهي سمات واقعة، لا في شكل الخطوط وحسب، بل في مواد المراسلات نفسها. للكتابة طرقها في توزيع الحروف، ولها أيضاً آدابها: فنحن نعرف، على سبيل المثال، أن الحجاج بن يوسف كتب الى عبد الملك بن مروان، وهو خليفة، فكتب في العنوان بالخط الغليظ: «لعبد الله عبد الملك أمير المؤمنين»، ثم كتب في طرة الكتاب بقلم ضئيل: «من الحجاج»، فجرى الكتّاب على أسلوبه[33]، الى غير ذلك من المواصفات المتصلة بالعنوان والترجمة والتصدير. ونحن نجد في كتاب «أدب الكتاب» للصولي ما يدلنا على هذه المواصفات: «يختار الكاتب ان يبدأ بكتاب بسم الله الرحمن الرحيم من حاشية القرطاس ثم يكتبون الدعاء من تحته مساوياً ويستقبحون ان يخرج الكلام عن بسم الله الرحمن الرحيم فاضلاً بقليل ولا يكتبونها وسطاً ويكون الدعاء فاضلاً وإنما يفعل ذلك بالتراجم (م. س.، ص 36). ولكن كيف جرى التمييز بين هذه الخطوط؟

لبت الخطوط في نشأتها، كما أسلفنا القول، حاجات متباينة في الحكم، منها ضبط المكانة الاجتماعية وتمييزها، ومنها حفظ «سرية» الكتابة، أي وفق كيفيات معقدة ومركبة تستغلق أو تختلف في صورة شديدة عن الكتابات السارية ذات الهيئات البينة غير الملغزة. ولعلنا نجد في هذه التطلبات شكلاً أولياً لتحققاتها الخطية: فكتابة رسالة من

---

(33) القلقشندي، أحمد بن علي (821 هـ.) : «صبح الأعشى في صناعة الانشا»، 15 مجلداً مع الفهارس، اعداد: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، طبعة أولى، 1987، ص 6/ 351.

الخليفة الى الوالي تتطلب عناية وأشكالاً كتابية هي «أعلى» بالضرورة منها في كتاب موجه من الوزير الى العامل على سبيل المثال. كما ان كتابة «سرية» تشترط بالضرورة إخفاءً للحروف أو تمويهاً وتداخلاً في الأشكال، أو تدانياً بين الحروف والكلمات والسطور، هي غير ما هي عليه في كتابة المصاحف من دون شك. هل يمكننا أن نتبين أكثر هذه المواصفات الشكلية؟

نملك، اليوم، في الكتب العربية[34] تاريخاً موضباً للخط العربي، يقسمه بل يرتبه في «شجرةٍ» تُسلسلُ خطوطه، وفق نظام من التفرع، إلا أننا فضلنا في دراستنا تتبع هذه الخطوط في أوصافها الواردة في عدد من المصادر. ماذا لو نعود من جديد الى شهادة ابن مقلة الواردة أعلاه: نتبين فيها «استخلاص» خط من خط، مثل «الرئاسي» من «النصف»، بعد أن جرى «جمع حروفه» و«المباعدة بين سطوره». ولكن إذا أدى الاستخلاص في هذه الحالة الى تكبير الخط الأول، فإننا نقع في شهادة ابن مقلة على أخبار تفيد، وبالعكس، عن تصغير خط انطلاقاً من خط آخر، مثل استخلاص خط صغير من الثلث، وآخر من خط الحلية. هذا ما نقع عليه في أخبار عدد من الخطوط: فخط الثلثين «أخف» من خط «الجليل» السابق عليه، وخط الثلث مشتق من الثلثين . . . وهو ما أطلقنا عليه في مكان آخر[35] قانون «التوليد» أو «حسن الاتباع»، بعد أن استعرناهما من نقد الشعر: فالتوليد عند ابن رشيق هو «ان يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة»[36]؛ و«حسن الاتباع» هو عند ابن أبي الأصبع «أن يأتي المتكلم الى معنى اخترعه غيره فيحسن اتباعه فيه بحيث يستحقه فيه بوجه من وجوه الزيادات التي توجب للمتأخر استحقاق المعنى المتقدم»[37].

---

(34) لن نعدد قائمة بالكتب الحديثة الموضوعة في العربية أو في عدد من اللغات الأجنبية عن تاريخ الخطوط العربية، سنكتفي وحسب بذكر ثبتين عنها:
- كوركيس عواد: «الخط العربي في آثار الدارسين قديماً وحديثاً»، مجلة «المورد»، بغداد، المجلد 15، عدد 4، صص 377 - 412؛
- «الخط العربي من خلال المخطوطات»: في دليل معرض عن الخط العربي بقاعة الفن الإسلامي بمركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، د. ت. ، صص 242 - 254.

(35) راجع كتابنا: «الحروفية العربية: فن وهوية»، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 1990، ص 115 - 116.

(36) ابن رشيق: «العمدة»، ص 132.

(37) ابن ابي الاصبع في «تحرير التعبير»، ورد ذكره في كتاب د. جابر عصفور: «الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي»، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974، ص 110.

يمكننا أن نجد في مسألة الشكل والحجم والمعالجة أسس هذه التمايزات: شكل الحروف (متصلة، متقطعة . . .)، حجم الحروف (كبيرة، صغيرة . . .)، ومعالجتها (هندسية، بسيطة . . .)؛ وهي تمايزات بلغت حدوداً كبيرة من التحديد: يبلغ عرض خط الثلثين ثلثي خط الطومار، الذي يبلغ عرض قلمه أربع وعشرين شعرة من شعر البرذون؛ وخط الثلث هو ثلث الطومار ونصف الثلثين ومقدار عرضه ثماني شعرات من شعر البرذون . . .وقال بعض الكتاب، حسبما يفيد الصولي: «الحذق بالخط أن يقدر الكاتب بقلمه أجزاء حروفه وكلمه، وخاصة في طول الحرف لا في عرضه، ويفرق بين الحرف والحرف على قياس ما مضى من شرطه في قرب مساحته وبعد سياقته. ولا يقطع الكلمة بحرف يفرده في غير سطره. ويسوي إصلاح خطوط كتابته ولا يغيره فيحليه بما ليس من زينته، ولا يمنعه حقاً فيختلف حليته، ويفسد قسمته» (م. س. ، ص 54).

ماذا لو نتوقف أمام شهادة أخرى لا تقل غنى عن السابقة. يقول ابن قتيبة في كتاب البطليوسي: «انتهت الكتابة الى رجلين من أهل الشام، يقال لهما الضحاك، وإسحاق بن حماد. وكانا يخطان الجليل. فأخذ ابراهيم بن السجزي (الشجري؟) الخط الجليل عن إسحاق بن حماد، واخترع منه خطاً أخف منه، فسماه الثلثين، وكان أخط أهل دهره بقلم الثلثين. ثم اخترع قلماً أخف من الثلثين، وسماه الثلث، وأقام ابن المُخَيس وصالح السجزي على الخط الجليل، الذي أخذاه عن إسحاق بن حماد. وكان يوسف ابن المخيس إذا أخذ عن إسحاق الخط الجليل، اخترع منه قلماً آخر، أهون من الجليل، تاماً مفرط التمام مفتحاً، فأعجب ذا الرئاستين الفضل بن سهل، وأمر الكتاب ألا يحرروا الكتب إلا به، وسماه: الرياسي. ثم أخذ ابن الأحول عن ابن السجزي الثلثين والثلث، واخترع منهما قلماً سماه النصف، وقلماً آخر سماه: خفيف النصف، وقلماً أخف من الثلث وسماه خفيف الثلث، وقلماً سماه المسلسل، متصل الحروف، لا ينفصل بعضها من بعض، وقلماً سماه غبار الحلية، وقلماً سماه خط المؤمرات، وقلماً سماه خط القصص، وقلماً خفيفاً سماه الحواجي، وقلماً سماه المحدث، وقلماً سماه المدمج، وقلماً سماه الطوماري.

وكان محمد بن معدان المعروف بأبي ذرجان مقدماً في كتابة السجلات، وكان أبو ذرجان مقدماً في خط النصف. وكان يعتمد قلماً مستوي السنين، وكان يشق الصاد والضاد والطاء والظاء بعرض النصف. وكان يعطف ياء غلي، وكل ياء من يساره الى يمينه، بعرض النصف، لا يرى فيها اضطراب ولا عوج.

وكان أحمد بن محمد بن حفص، المعروف بزاقف، أحلى الكتاب خطاً في

الثلث. وكان محمد بن عبد الملك الزيات يُعجب بخطه، ولا يكتب بين يديه غيره. وكان حيُّون أخو الأحول، أخط من الأحول فأمر ابن الزيات ألا تُحرر الكتب إلا بخطه، فاحتضره الموت حدثاً» (م. س.، ص 1/ 171 - 173).

نجد في هذا النص الطويل قائمة بأصناف الأقلام، وهي حسب ما تقدم ذكره واحد وعشرون: الجليل، وقلم الثلثين، ويسمى قلم السجل، والقلم الرياسي، والنصف، وخفيف النصف، والثلث، وخفيف الثلث، ويسمى قلم الرقاع، والمسلسل، وغبار الحلية، وصغير الغبار، وهو قلم المؤمرات، وقلم القِصص، والحوائجي، والمحدث، والمدمج، وثقيل الطومار، والشامي، ومفتح الشامي، والمنشور، وخفيف المنشور، وقلم الجزم. وهي قائمة تتقاطع مع قائمة ابن مقلة، وتزيد عليها نظراً لتأخرها. إلا ان ما يستوقفنا في هذا الشاهد يتعدى أمر هذه المقارنة، ليتناول أسماء الخطاطين، من جهة، وشيئاً من التمايزات الشكلية التي قامت عليها مواصفات الخطوط، من جهة ثانية.

ينسب ابن قتيبة كل خط لواضعه، عدا أنه يتحدث عن تقدم الخطاطين في خطوط دون أخرى. ونتعرف في هذا الشاهد على واضعي الخطوط التالية:

- الجليل، للضحاك واسحاق بن حماد؛

- ابراهيم بن السجزي (ويرد في كتب أخرى: الشجري) «اخترع» خط «الثلثين»، وهو «أخف» من الخط السابق؛

- الخطاط السجزي اخترع خطاً آخر، «الثلث»، وهو «أخف» من الخط السابق؛

- يوسف بن المخيس اخترع الخط «الرياسي»، وهو متفرع من الخط «الجليل»؛

- ابن الأحول اخترع قلم «النصف»، وهو مشتق من خطي «الثلثين» و«الثلث»؛ واخترع خطاً مخففاً منه هو «خفيف النصف»؛ وقلماً «أخف» من الثلث هو خط «خفيف الثلث»؛ ووضع أقلاماً عديدة أخرى، هي: «المسلسل»، وهو متصل الحروف، و«غبار الحلية» و«المؤامرات» و«القصص» و«الحواجي» و«المحدث» و«المدمج» و«الطوماري».

تحدثنا عن هذه الخطوط، ولكن من دون أن نتبين شواهد عنها، تعود الى الفترة التاريخية التي ندرسها: حفظ لنا التاريخ عدداً محدوداً من هذه الشواهد، بعد أن أصابها ما أصابها من صروف الدهر، بالإضافة الى هشاشة المواد التي صنعت منها. من هذه الشواهد نذكر:

- مصحف موجود في «متحف طشقند»، يعود الى القرن الهجري الأول أو الثاني، وقد سجل عليه انه منقول عن مصحف عثمان الشهير. وهو مصحف ضخم فعلاً من 353 ورقة، ومقياس الورقة 68 X 53 سم[38]؛

- صفحة من مصحف محفوظ في «المكتبة الخديوية» سابقاً[39]؛

- مصحف يعود الى القرن الهجري الثاني تقديراً، وهو من المخطوطات المهداة الى الملك فيصل[40].

فلو توقفنا أمام الشاهد الثاني للاحظنا أن الخط المستعمل كوفي بسيط، من غير نقط أو شكل، وأنه مزين بشريط زخرفي فاصل بين السورتين، وفي الشاهد الثالث أنه ينتسب الى خط المشق المجود، وأن النقط مستعملة فيه بواسطة الألوان، وأن المسافة متساوية بين مقاطع الكتابة في الصفحة الواحدة.

3 . ج : الكتابة والصور

باتت الكتابة، بعد أن كانت فعلاً تسجيلياً، صنعة قائمة في حد ذاتها، لها من يضعها ويخترعها، ولها من يجيد أنواعها المعروفة، وفق علاقة شبيهة بالعملية الشعرية، كما أسلفنا القول، وبين الاتباع وحسن التوليد. وكان لهذه الصنعة أن تتميز وأن تكون موضوع اجتهاد واختراع، وأن تصبح محل «حسد»، على ما يرد في هذا الخبر الذي ينقله الصولي: «كتب سليمان بن وهب كتاباً الى ملك الروم في أيام المعتمد فقال ما رأيت للعرب شيئاً أحسن من هذا الشكل وما أحسدهم على شيء حسدي اياهم عليه، والطاغية لا يقرأ الخط العربي وانما راقه باعتداله وهندسته وحسن موقعه ومراتبه» (م. س.، ص 45). كيف لنا أن نفسر هذا التميز والتأكد اللذين عرفهما الخط في صورة سريعة؟

تبينا أعلاه في تنويعات الخطوط وتفريعاتها حاجات الدولة التي تتأكد وتتزايد، فهل

---

(38) عدنا الى أوصافه كما ترد في كتاب محمد بن سعيد شريفي : «خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة من القرن الرابع الى العاشر الهجري»، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1975، ص 61 - 62 .

(39) يمكن العودة الى كتاب «بدائع الخط العربي» لناجي زين الدين المصرف، وزارة الإعلام، بغداد، 1971، ص 41 .

(40) عدنا الى هذا المصحف في الدليل : «الخط العربي من خلال المخطوطات»، المذكور أعلاه، صص 56 - 57 .

عرفت المصاحف هذه التنويعات؟ هل استفادت منها وواكبتها أم أنها كانت سبباً لحدوثها؟ لو كان علينا أن نجيب عن هذه الأسئلة انطلاقاً من «كتاب المصاحف» لوقعنا على أحاديث عديدة تفيد كراهية «تحلية المصاحف بالذهب» (م. س.، ص 167 – 169) وغيره مما لا يجلب التقوى المطلوبة. وهي أحاديث تتطرق الى اجتهادات عدد من الصحابة في هذه الأمور المستحدثة في الحياة الاجتماعية، إلا أن هذه الأحاديث تظهر لنا، في سردها نفسه، قيام أعداد من المسلمين بممارسات تحسينية تطاول نسخ القرآن، من «تحلية» و«تذهيب» وغيرها. ونتبين في أحاديث الصحابة تقابلاً بين «الحسن» متمثلاً في المظهر المزوق أو التحلية، وبينه متمثلاً في «تلاوة» القرآن وحسب. ويسارع ابن عباس في أحد الأحاديث الى نهي المسلمين عن التذهيب، منعاً لتشجيع السارقين: «كان (ابن عباس) يكره أن يحلى المصحف، قال: يغرون به السارق» (م. ن.، ص 169). كما نعلم أيضاً أن ابن سيرين كره أن تكتب المصاحف مشقاً «لأن فيه نقص، ألا ترى الألف كيف يغرقها ينبغي أن ترد» (م. ن.، ص 149 – 150).

هذا ما نعرفه عن بعض الممارسات التحسينية في الجزيرة العربية، وهي معلومات تؤكد ما كان معروفاً في عدد من الأمصار: فمن المعروف أن زخرفة الجلد واستخدامه وتغليف المخطوطات والكتاب كانت صناعة زاهرة في العصر القبطي واستمرت مع الفتح الإسلامي، وأن غالب الصناع كانوا رهباناً في الأديرة القبطية، ينسخون الكتب ويزوقونها ويلونونها، وذلك على أوراق البردي. هذا ما يمكن قوله أيضاً عن عادات بلاد الشام، التي عرفت قبل الإسلام ومارست الخبرات البيزنطية المعروفة في تصوير الكتب وزخرفتها.

ننتبه الى شيء من مقومات هذه العمليات التزويقية الخاصة بالكتابة لو عدنا الى بعض النبذات الواردة في «كتاب العين» فنحن نجد فيها أن الكتاب مجال لعمليات عديدة، منها «الترقين» و«التزيين» و«التنميق» و«النمنمة» و«النقش» و«التنميل»، حتى اننا نتعرف في بيت شعر لرؤبة، وارد في المعجم، الى صنعة قائمة، هي «الكاتب المرقن». كما نجد في إحدى النبذات ترادفاً بين الكتابة والتصوير: «نَمَّقْتُ الكِتابَ تَنْمِيقاً: حَسَّنْتُهُ وجَوَّدْتُهُ (...). ونَمَّقْتُهُ: نَقَشْتُهُ وصَوَّرْتُهُ». إلا أننا نتوقف خصوصاً أمام ما يقوله المعجم عن عمليتين، هما: «النمنمة» و«الترجيع». فالمعجم يفيدنا: «الكل وشي نمنمة»، وأن «ترجيع وشي النقش والوشم والكتابة خطوطها». فما المقصود بالنمنمة؟ هي «خطوط متقاربة قصار». وما «الترجيع»؟ هو «تقارب ضروب الحركات في الصوت». نتحقق في هذه التعريفات من وجود معالجات تقوم على التخطيط بخطوط

قصيرة، ولكن متكررة، مثل الترجيع الذي تقوم عليه عمليات الغناء، وهو ما يدلنا على عمليات تزويقية خاصة بالكتابة، غير بعيدة عن عمليات التزيين التي تصيب الأثواب، وهي المعروفة بالوشي، وكنا تناولناها في فصل «الشارة». هل يمكننا أن نجد في هذه المعطيات صورة دلالية أولى عما جرت تسميته لاحقاً: «الأرابيسك»، أو «الرقش» حسب البعض الآخر؟ هذا ما نميل اليه، خاصة وأننا وجدنا في الكتابات على قبة مسجد الصخرة، أو في المسجد الأموي الكبير في دمشق، زخرفات خطية مماثلة.

وقد وجدنا، من جهة أخرى، في كتاب «كليلة ودمنة» لابن المقفع ما يفيد عن اجتماع الكتابة بالتصوير منذ النصف الأول من القرن الهجري الثاني على الأقل: فلما ترجم هذا الكاتب «كليلة ودمنة» جعله مصوراً، إذ قال ذاكراً أغراض الكتاب: «والثاني (من هذه الأغراض) إظهار خيالات الحيوانات بصنوف الأصباغ والألوان، ليكون أنساً لقلوب الملوك، ويكون حرصهم عليه أشد للنزهة في تلك الصور»[41]. إلا أنه لم تبلغنا - للأسف - أية نسخة قديمة من كتاب ابن المقفع!

4: دلالات الكتابة

يسوق الباحث محمد بهجة الأثري، في معرض تعليقه على قول الصولي في كتابه «أدب الكتاب» بأن «الديوان» اسم فارسي، الخبر التالي الوارد في كتاب «الاقتضاب»: «الأصل في تسميتهم الديوان ديواناً أن كسرى أمر الكتاب أن يجتمعوا في دار ويعملوا له حساب السواد في ثلاثة أيام وأعجلهم فيه فأخذوا في ذلك واطلع عليهم لينظر ما يصنعون فنظر اليهم يحسبون بأسرع ما يمكن ويحسنون كذلك فعجب من كثرة حركتهم وقال: «أي ديوانه» ومعناه هؤلاء مجانين وقيل معناه شياطين فسمي موضعهم ديواناً. وروي عن ابن عباس - رضي الله عنه - أنه قال إذا قرأتم شيئاً من القرآن ولم تعرفوا عربيته فاطلبوه من شعر العرب فإنه ديوانهم. هذا غريب من مثل البطليوسي ولم أدر كيف يتكلم هذا الكلام الذي هو أشبه بالأساطير والخرافات. وهو لم ينفرد وحده بهذا بل ذكره آخرون كالماوردي في «الأحكام السلطانية» وأبي جعفر النحاس في «صناعة الكتاب» وغيرهما وعلى عقولهم العفاء. والصواب أنه عربي يقال دونته أي اثبته واليه يميل كلام شيخ الصناعة الإمام سيبويه. والعجب من أهل العربية فإنك تراهم ابداً يحومون حول اللغات الاجنبية الساقطة وينسبون اليها ما هو في العربية من خصائصها

---

(41) ابن المقفع: «كليلة ودمنة»، دار صادر، بيروت، طبعة أولى، 1984، ص 58.

ومزاياها السنية» (م. س.، ص 187 - 188).

ينفي الباحث الأثري، إذن، تحدر اللفظ «ديوان» من الفارسية، بل يجد فيه «أصلاً» عربياً، ولكن من دون أسانيد كافية. فهو يعول على رأي سيبويه فقط، ولا يبالي بما قاله غيره من العلماء القدامى، في تمييز لا يستند إلا الى طول باع سيبويه في أمر اللغة بالمقارنة مع غيره. ورأي الأثري، مثل أقوال العلماء الذين يذكرهم، يشير الى طريقة في النظر الى تاريخ الألفاظ والاشتقاقات تقوم على الظن والتقدير في غالب الأحيان، أو على الترجيح، ليس إلا. أي أنها طريقة تقوم على اعتبار العربية «أولية» وسابقة على غيرها، من دون أن تبالي بتاريخ اللغات، ومنه أخذ العربية من غيرها؛ عدا أنها طريقة لا تأخذ بأسباب الدراسة المقارنة. فلا يكفي ورود مشتقات من «ديوان»، مثل «دون» وغيرها، للقول بأنها من أصل عربي؛ كما لا يفيد التكهن وحسب في أمر حقيقة المصدر من دون العودة الى شواهد اللغة واستعمالاتها للتأكد من تاريخ الألفاظ بين «دخيل» و«معرب». هل يمكننا التقدم في هذا المسعى التاريخي؟

تكفي العودة الى عدد من المصادر العربية للتأكد من صعوبة هذا البحث: لا نجد في القرآن الكريم أي أثر للفعل «دون»، ولا لمشتقاته السارية، مثل «تدوين» أو «ديوان» أو «مدون» وغيرها. كما لا نقع على أي أثر له في شعر المعلقات[42]، ولا في المعاجم التالية: «معجم مقاييس اللغة» لابن فارس، و«جمهرة اللغة» لابن دريد، و«لسان العرب» لابن منظور؛ ولا حتى في «معجم الألفاظ الفارسية المعربة» الموضوع في القرن الحالي! لا نجد أي أثر لمشتقات «دون» في هذه المعاجم العربية القديمة والحديثة، غير أننا نقع عليها في عدد من التآليف العربية، عند الحديث عن «تعريب الدواوين» في العهد الأموي. ففي قول الأثري ما يشير الى أن لفظ «ديوان» معروف من ابن عباس، أي متداول في الجاهلية بالتالي. هل نجد تأكيدات أخرى على ذلك؟ لا نجد في ما عدنا اليه من مصادر ما يشير الى استعمال اللفظ أو أحد مشتقاته في العهد النبوي، غير أن عدم وقوعنا عليه لا يعني بالمقابل عدم استعماله.

الموضوع شائك، كما نلاحظ، لا نتوصل فيه الى تبين سيرة سوية ومتتابعة للفظ ومشتقاته؛ أي أننا أمام فقرة تاريخية «شاغرة» إذا جاز القول، بين قول ابن عباس والفترة

---

(42) راجع: «معجم ألفاظ الحياة الاجتماعية في دواوين شعراء المعلقات العشر»، للدكتورة ندى عبد الرحمن يوسف الشايع، مكتبة لبنان، بيروت، 1991، ص 100؛ و«مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين»، للدكتور الشاهد البوشيخي، دار القلم، باريس، 1993.

السابقة عليه: هل اللفظ «محدث» بالتالي، ويعود الى اتصال المسلمين بـ«دواوين» الحكم كما عرفوها في العراق مع التقاليد الفارسية، وفي الشام مع التقاليد البيزنطية؟ ألا يكون حديث ابن عباس، «الشعر ديوان العرب»، مثل «رد» على ما كان يقال في أيامه، وهو أن للأمم الأخرى، مثل الفرس والبيزنطيين، «ديوانها»، أي أخبار سجلاتها وتواريخها؟ نتساءل وحسب، من دون أن نميل الى ترجيح ما، طالما أنه تعوزنا دلائل لغوية أخرى في هذا العرض. هل نقوى، والحالة هذه، على تبين شيء من تاريخية الألفاظ في هذا المجموع الدلالي؟

4 . أ : الدخيل

يجد الدارس أحمد هبو، بعد مقارنته اللغتين العربية والفارسية، أن لفظ «ديوان» يعود الى اللفظة الفارسية الفهلوية «ديي يان»، وكانت تعني «حافظ الوثائق»، في دراسة بعنوان «تأثير لغات الشعوب القديمة في لغة كتب السيرة»، وتوقف فيها أمام عدد من الألفاظ التي دخلت العربية من اللغات السامية. فوجد أن اللفظ «قرأ» مشتق من الآرامية بمعنى «تلا»، «إذ تعلم العرب القراءة والكتابة في وقت متأخر عن أشقائهم الساميين، فكانت تعني «حمع». وعندما أخذوا العبارات ذات الصلة بالكتابة والقراءة حملوا المواد المشتركة نفسها المعنى المستحدث»؛ ويرى الباحث أيضاً ان لفظ «كتب» بمعنى «خط» مشتق من الآرامية، وأن العربية كانت تعين لفعل «كتب» معنى «خرز، خزم، جمع»[43].

ولقد وقعنا في عدد من الدراسات الأخرى على ألفاظ «دخيلة» تندرج في مجموعنا الدلالي: وجد الباحث عبد العزيز الدالي أن «الطومار» و«الطامور» مشتقان من اللفظة اليونانية (Tomarian)، وهي بمعنى اللفافة[44]. ويرى الأب انستاس ماري الكرملي في كتاب «نشوء اللغة العربية ونموها واكتمالها» أن لفظ «قرطاس» يوناني الأصل، ومعناه الورقة من الكاغد[45].

كما يفيدنا الأب لويس شيخو أن لفظ «الوحي» يرد في الشعر الجاهلي قبل القرآن بمعنى «تبليغ الله كلمته الى أنبيائه»[46] مستشهداً بشعر للراهب النصراني ورقة بن نوفل

---

(43) أحمد هبّو: «تأثير لغات الشعوب القديمة في لغة كتب السيرة»، في كتاب «الجزيرة العربية في عصر الرسول والخلفاء الراشدين»، الكتاب الثالث، الجزء الثاني، ص 105 و100 .

(44) عبد العزيز الدالي: «البرديات العربية»، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1983، ص 30 .

(45) الأب انستاس ماري الكرملي: «نشوء اللغة العربية ونموها واكتمالها»، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، نسخة مصورة، غير مؤرخة، ص 80 .

(46) الأب لويس شيخو: «النصرانية وآدابها...»، ص 180 .

ولأمية بن الصلت؛ كما يرد أيضاً بمعنى «الكتابة الدينية» في أشعار لجرير وحسان بن ثابت. ويسوق شيخو في الدراسة نفسها عدداً من الألفاظ الدخيلة، مثل: «السِّفر» وأصلها من العبرانية والسريانية، «ومعناها الكتاب وقد خصوا بها الكتب الإلهية»، ووردت في القرآن في سورة الجمعة بالمعنى ذاته؛ و«المجلة»، وأصلها من العبرانية، أي الوحي والتبيان، أو الكتاب الديني؛ و«الصحيفة»، وأصلها من الحميرية والحبشية بمعنى الكتاب والرسالة مطلقاً؛ و«المصحف» الذي ورد في الشعر الجاهلي («مصاحف رهبان»)، وأصلها من الحبشية بمعنى «كتب»؛ و«قرآن»، وهو من أصل سرياني، بمعنى «الكتاب» الديني خصوصاً (م. ن.، ص 181 – 183).

كما ينتهي الباحث بندلي جوزي[47] الى التحقق من أصول هذه الألفاظ العربية في اليونانية: «قرطاس» من (Khartees)، و«قلم» من (Kalam-os).

4 . ب : الجديد الدلالي

تبينا في مدى هذا الفصل حقيقة النقلة من «العهد الشفوي» الى «العهد الكتابي»، ولكن من دون أن نلم بها في مستحدثات اللغة في ألفاظها ومشتقاتها. فهي تعني انتقالاً من عهد كانت الكتابة فيه فعلاً نادراً، قليل الحدوث، وثيق الارتباط بالأمور الجليلة، مثل الكتب الدينية والعهود والمواثيق وخلافها، الى عهد باتت فيه الكتابة شائعة، متنوعة، وتطاول صناعاً ومجالات جديدة وناشئة.

فلو عدنا الى قصائد الفترة الجاهلية، على سبيل المثال، لوجدنا ان عدداً من الألفاظ والدلالات الواردة في مجموعنا الدلالي معروف منذ هذا العهد[48]:

– «الخط» يعني «الكتابة» عموماً في شعر ذي الرمة وحاتم الطائي، والكتابة الدينية في شعر لامرئ القيس؛

– يشير «الزبور» خصوصاً الى الكتاب الديني عند اليهود، كما في شعر امرئ القيس؛

---

(47) بندلي جوزي: «بعض اصطلاحات يونانية في اللغة العربية»، مجلة مجمع اللغة العربية الملكي (المصري)، الجزء الثالث، سنة 1936، ص 345 و 346.

(48) نقع في أشعار الفترة الجاهلية على ألفاظ ودلالات متصلة بمجموعنا الدلالي، منها: «الخط»، «الزبور»، «الآية»، «مصاحف»، «القلم»، «مهارق» (العجم)، «سطور»، «كتاب»، «أعجم»، «رقش»، «منمنم» وغيرها.
ويمكن العودة الى بعض هذه الشواهد في معجمَي الدكتورة الشايع المذكورين.

– تُعَيِّنُ «الآية» في شعر عدي بن زيد العلامات الجميلة المتبقية من موقع دارس تشبيهاً بالكتابة؛

– نقع على لفظ «مصاحف» دالاً على كتب الرهبان الدينية في شعر امرئ القيس، أو على «صحف» و«صحائف» كحوامل مادية للكتابة في شعر قيس بن الخطيم ودرهم ابن زيد الأوسي وصخر الغي؛

– يدل «القلم» على أداة للكتابة في شعر المرقش الأكبر والزبرقان بن بدر وأمية بن الصلت؛

– ترد «سطور» الكتابة في شعر طرفة بن العبد؛

– يعين «كتاب» خطاباً لغوياً في شعر لقيط بن يعمر الايادي، أو نصاً مدوناً ومزوقاً في شعر حاتم الطائي؛

– يشير «رقش» الى الكتابة المزوقة في شعر المرقش الأكبر؛

– يطلق لفظ «منمنم» على صنوف الكتابة المزوقة في شعر حاتم الطائي وسلامة بن جندل؛

– تدل «الدواة» و«القرطس» (و«القرطاس») في شعر المخش العقيلي وسلامة بن جندل على أدوات الكتابة؛

– نقع على «الزخرفة» و«الوشي» بوصفها نعتاً لاحقاً بالكتابة في شعر أبي ذؤيب الهذلي؛

– يعين «الكاتب» في شعر معقل بن خويلد الهذلي وأبي ذؤيب الهذلي صانع الكتابة؛

– تسند «المهارق» في شعر الحارث بن حلزة وشُتَيم بن خويلد الفزاري الى الأعاجم بوصفها حوامل مادية للكتابة معروفة لديهم.

ويفيدنا تتبع هذه الألفاظ والدلالات في أشعار الجاهليين في الوقوف على أعداد من المستحدثات اللغوية، كما نقع عليها في «كتاب العين»؛ ونتوصل الى توزيعها في مجموعات:

– 1 : مجموعة من الألفاظ والدلالات المتصلة بكتابة القرآن:

– إذا كان لفظ «القرآن» يعود الى أصول سريانية، على ما ذكر الأب شيخو، ويشير الى كتاب ديني، فإن هذا اللفظ بات يعين، مع نشأة الإسلام، كتاباً بعينه، هو الوحي

المنزل على النبي محمد: نتأكد من حدوث هذه الدلالة في القرآن الكريم في عدد واسع من الآيات[49]؛

– نتحقق في المعجم من ورود دلالة باتت تعين القرآن على أنه «الكتاب» المجموع بين لوحين؛ ودلالة أخرى مخصوصة به، هي «المصحف» و«المصحف الإمام»؛

– نقع في المعجم على ألفاظ ودلالات تعين القرآن في فقراته وتقسيماته التدوينية، مثل «السورة»، و«الآية»، و«العاشرة»، و«المثاني»، و«فواتح القرآن»؛ أو في صنعه مثل «الشَّرَج»، أي عرى المصحف أو «دفتيه» وغيرها. فالآية لم تعد علامة وحسب، بل باتت مقرونة بالله: «الآية: من آيات الله».

–2 : مجموعة من الألفاظ والدلالات المتصلة بهيئة الكتابة:

إذا كنا نجد في أبيات الشعر الجاهلي ما يفيدنا عن ورود لفظ «أعجم» فيه، أو عن لفظ «نقط»، فان ألفاظ «التعجيم» و«التنقيط» و«القيد» و«الشكل»، كما نتبين حمولاتها في «كتاب العين»، اكتسبت دلالات وسَّعت من معانيها السابقة، مثلما أكدتها كعمليات تاريخية، لغوية وغرافيكية، بدلت من هيئة العربية. هذا ما يمكن أن نقوله عن دلالة «عرض» الكتاب أيضاً، وهي ناتجة تاريخياً عن عرض المصحف، ولا سيما المصحف العثماني الشهير في المساجد.

– 3 : مجموعة من الألفاظ والدلالات المتصلة بصنعة الكتابة:

نقع في المعجم على عدد من الألفاظ، مثل «فهرس»، الذي يعين «الكتاب الذي تجمع فيه الكتب»؛ و«السجل» الذي يدل على «كتاب العهدة»؛ و«القط»، وهو «كتاب المحاسبة»؛ و«الفنداق»، الذي يشير الى «صحيفة الحساب»، من دون أن نعرف تاريخ «اعتماد» هذه الألفاظ في العربية: أهو سابق على الإسلام أم لا؟ إلا أننا نعلم، بالمقابل، في صورة مؤكدة، أن «الكاغد» لفظ ناشئ، دخيل من الفارسية الى العربية، بل «خراساني» على ما يفيد المعجم. وهو ما يمكن قوله عن استعمال «الورق» للدلالة على حامل مادي للكتابة ما عرفه العرب قبل الإسلام، ولا قبل اتصالهم بالعمال الصينيين في إحدى غزواتهم، على ما هو معروف. هذا ما يمكن أن نقوله عن لفظ «القنذَأو»، وهو «صحيفة للحساب وغيره» في «لغة أهل الشام ومصر». كما نتبين نشأة عدد من الألفاظ مثل: «العهد»، الذي كان «يكتب للولاة»، و«كتب المعاشر» التي كانت

---

(49) محمد فؤاد عبد الباقي : «المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم»، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، طبعة ثالثة، 1992، ص 685 – 686 .

تكتب للاستشفاع لدى الملوك.

كما نتحقق ايضاً من وجود ألفاظ ودلالات عديدة عن حدوث عادات كتابية، مثل: «الإملال» و«الإملاء» و«النسخ» و«الانتساخ» وغيرها.

- 4 : مجموعة من الألفاظ والدلالات المتصلة بتعليم الكتابة:

وفي «كتاب العين» ألفاظ ودلالات عديدة تشير الى العملية الواسعة التي انطلقت مع الإسلام وأدت الى تعليم الكتابة، في «الكُتّاب»، وفي كتب بعينها مثل «كتاب التحاسين»، و«التناشير»، وهي «كتابة الغلمان في الكُتّاب».

- 5 : مجموعة من الألفاظ والدلالات المتصلة بصنوف الكتابة:

وفي المعجم ألفاظ دالة على صنوف في الكتابة، مثل «المشق» و«الجزم» وغيرها، من دون أن نقوى على نسبتها، أو على تعيين تاريخ حدوثها واستعمالها بالتالي. كما لا نستطيع، بالمقابل، الوقوف على التوسع الدلالي الذي شمل ربما ألفاظاً معروفة في الشعر الجاهلي، مثل «التحبير» و«التنميق» و«النمنمة» و«الترقيش» وغيرها. فنحن نقع على هذه الألفاظ في الشعر الجاهلي كما في العصور اللاحقة، من دون أن نستطيع معرفة ما إذا كانت هذه الدلالات تعين دائماً مواصفات الكتابة نفسها في الزمن الاجتماعي. هل نضع في خانة التجديد الدلالي ألفاظاً عديدة تحدد التوفق أو السقط في الكتابة، مثل «الترميج» و«الطلخ» وغيرها؟

نتبين من خلال هذا الثبت شيئاً من حقيقة الانتقال من الشفوي الى الكتابي، ممثلاً في هذه الوفرة اللفظية والدلالية[50] التي باتت تعين اللغة والمعتقد (الإسلامي) في صلة بالكتابة. وإذا كانت النبوة بدأت في «التنزيل»، في «الوحي»، فانها ما لبثت أن تحققت وتبلورت منذ عهد الخلفاء الراشدين في صورة مادية، في «كتاب»، وفي هيئة كتابية «محسّنة». وهو ما نتأكد منه لو تتبعنا من خلال القرآن الكريم «المصير الباهر» (اذا جاز القول) الذي عرفه لفظ «كتب» في العربية: ما يعني «كتب» في القرآن؟

يحتل مجموع السور القرآنية التي يرد فيها ذكر «كتب» ومشتقاتها في «المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم» (م. س.، ص 750 - 756) عدة صفحات، ما يشير الى حجم هذا اللفظ ودلالاته الوفيرة في الكتاب الديني. فما الدلالات هذه؟

---

(50) نقع في كتاب «مفاتيح العلوم» للخوارزمي على باب كامل من ثمانية فصول، هو الباب الرابع في الكتابة، ويشتمل على مصطلحات عديدة خاصة بالكتابة والكتاب، صص 36 - 50.

– نقع في هذه السور على دلالة تعين «كتب» بوصفها حكماً ربانياً «مقدراً» للبشر من الله: ﴿يا قوم ادخلوا الأرض المقدسة التي كتب الله لكم﴾ (المائدة، 21)؛

– وفي هذه السور دلالة تحدد «كتب» بوصفها فعلاً يقوم على إحداث أثر مادي تدويني: ﴿فويلٌ لهم مما كتبت أيديهم وويلٌ لهم مما يكسبون﴾ (البقرة، 79)؛

– وفيها دلالة لـ«كتب» تفيد عن تدوين أثر غير مادي، بل اعتباري: ﴿أولئك كتبَ في قلوبهم الإيمان وأيدهم بروح منه﴾ (22، المجادلة)؛

– وتدل «كتب» على تسجيل الدَّيْن في المعاملات التجارية بين البشر: ﴿اذا تداينتم بدين الى أجل مسمى فاكتبوه﴾ (282، البقرة)؛

– وتدل على تدوين الأحكام بين البشر: ﴿وليكتبْ بينكم كاتبٌ بالعدل﴾ (282، البقرة)؛

– وعلى معنى يفيد اختلاق الوحي وفق السياق الذي تندرج فيه في هذه الآية، حيث انه يتم التمييز بين الكتابة «بالايدي» وادعاء صدوره عن الله: ﴿فويلٌ للذين يكتبون الكتاب بأيديهم ثم يقولون هذا من عند الله﴾ (79، البقرة)؛

– وتدل أيضاً على معنى يفيد «القول» أو «الوحي»: ﴿كتب الله لأغلبن أنا ورسلي ان الله قوي عزيز﴾ (21، المجادلة)؛

كما نتحقق في هذه السور من المشتقات التالية:

– «كتاب»، وهو يعني الكتاب الديني السابق على الإسلام، مثل كتاب موسى: ﴿ولقد آتينا موسى الكتاب فاختُلف فيه﴾ (.11، هود)؛ ويعني القرآن ايضاً في سور تتضح فيها احياناً الصلة بين الإنزال من جهة ومجموع الكتاب من جهة ثانية: ﴿وهذا كتابٌ أنزلناه مبارك فاتبعوه﴾ (155، الأنعام)؛ ويعني كتاب الدرس ايضاً: ﴿أمْ لكم كتاب فيه تدرسون﴾ (37، القلم). كما نقع في السور على عدد من الصفات الخاصة بالكتاب: «المبين»، «مرقوم»، «مؤجل»، «موقوت»، «متشابه» وغيرها.

– كما يسند «الكتاب» الى ألفاظ: «أم الكتاب»، ويشير الى الآيات المحكمة في القران: ﴿منه آياتٌ محكمات هن أم الكتاب﴾ (7، آل عمران)؛ و«أهل الكتاب»، ويشير الى جماعات دينية غير وثنية ذات كتاب مقدس، مثل المسيحيين واليهود: ﴿ولو أن أهل الكتاب آمنوا واتقوا لكفرنا عنهم سيئاتهم﴾ (65، المائدة)؛ و«علم الكتاب»: ﴿كفى بالله شهيداً بيني وبينكم ومن عنده علم الكتاب﴾ (43، الرعد).

نتبين في هذه الجردة تنوعاً في دلالات الكتابة ومشتقاتها، يتحدر من «الوحي» في

صورة أساسية. غالب الدلالات يتحدث عن فعل قائم في الغيب، ولو محسوب: كل شيء معلوم قبل حدوثه من الله، وبعد ذلك من البشر: ﴿وما من غائبة في السماء والأرض إلا في كتاب مبين﴾ (75، النمل)، ﴿كان ذلك في الكتاب مسطوراً﴾ (58، الاسراء)، ﴿ألم تعلم أن الله يعلم ما في السماء والأرض إن ذلك في كتاب﴾ (.7، الحج). الى هذا، فان الدلالات تعين الكتابة على أنها «نزول» الوحي، أو معرفة البشر اللاحقة لها، قبل أن تكون فعلاً تدوينياً لأمر معروف و قيد التأليف.

لا نقول بعد هذا العرض إن الدلالات هذه تحكمت أو عينت الحمولات في الكتابة العربية، في مضمونها أو شكلها، بل أنها حبكت، مع الدلالات السابقة على الفعل الإسلامي، علاقات أبقت الكتابة خارج دائرة البشر، أو فعلاً سامياً: فبعد الكتب الدينية اليهودية والمسيحية، أكد القرآن على «الكتاب»، الحافظ والجامع لقصص السالفين كما لأخبار الغيب المقدرة. كما أكد ايضاً على أن المعاني حادثة، إلا أننا نتبينها تبعاً لنزولها، على أن يقوم البشر بتثبيتها فوق حوامل مادية.

هكذا التقت ندرة الكتابة كفعل مادي تعوزه المواد الصالحة والمتينة للتدوين، مع أمية الجماعات في العهود الأولى، ومع تأكد القرآن ككتاب، وأدت هذه العوامل كلها الى جعل الكتابة محل عناية خاصة، مطلوبة ومستحسنة: جعل الكتاب في شكله وهيئته «لائقاً»، بل مناسباً بالأحرى لأصله العلوي.

الفصل السابع :

نعوت الصناعات

اعتمدت الخطة المنهجية في الفصول الستة المنصرمة على سبيلين، دلالي وتاريخي، وعلى ميدانين، واحد لـ«الفن» وآخر لـ«التلقي»، جامعة في كل فصل السبيلين والميدانين معاً: هكذا «أسعفت» تعيينات المعجم وتعريفاته التاريخ في وقائعه وأعماله وسلوكاته. وهي طريقة في الجمع لم تقم على المقابلة وإنما على التكامل بينهما، على أن يكون المعجم نقطة الانطلاق المنهجية. أعانتنا مادة المعجم في التثبت من التاريخ والتأكد من حمولاته ومعانيه، مثلما ساعدنا التاريخ نفسه (أي مجموعاً في مصادر أخرى) على «إنارة» مواد المعجم وتعريفاته.

هكذا خلصنا في كل فصل إلى تقديم عرض نسقي خاص بكل «فن»، ومشتمل على «تلقيه» (وهما، أي «الفن» و«التلقي»، طرفا التعريف التمهيدي لـ«الجمالية»)، ولكن من دون أن نعالج حتى الآن الجدوى المنهجية لهذه التصنيفات ونتائجها: فنحن جمعنا في صورة مساوية بين هذه «الفنون»، فهل هي متساوية فعلاً؟ هل تشترك في نصاب واحد أم تتطلب ترتيبات وتصنيفات أخرى فيما بينها؟ ماذا عن حقيقة الجمع بينها تحت تسمية واحدة، وماذا عن جدوى الجمع هذا؟ ماذا عن تسمية «الفن» نفسها: أهي صالحة، ويمكن التعويل عليها واعتمادها بالتالي في التعريف بـ«الجمالية»؟ وماذا عن «التلقي»: هل نجد أشكالاً متساوية أو واحدة أو متفاوتة له؟ وماذا عن تعريفه نفسه: هل نعول عليه ونعتمده في تعريف «الجمالية»؟

1: تعقب تعريف الجمالية

انطلقنا في هذه الدراسة من تعريف تمهيدي سهّل لنا تصنيف ستة مجاميع دلالية، على أنها معينة ومعرّفة بالجمالية المتحققة في الفترة التاريخية المدروسة. وقام تعريفنا

على ثلاثة ألفاظ مستقاة من العربية السارية، وهي: «الجمال» و«الفن» و«التلقي»، فهل نعتمدها، أم نتخلى عنها لصالح غيرها، بعد الانتهاء من وظيفتها ذات الطابع التمهيدي والإجرائي؟ بدا لنا الأمر ممكناً في خطوتين:

– واحدة، لازمة، هي التوقف، بل تعقب الدلالات المختلفة لكل لفظ منها؛ وسنطلق عليها تسمية «التعقب»؛

– ثانية، ضرورية، هي التوقف، بل التعرف على النظام الذي تميز به العربية المدونة في «كتاب العين» الأحداث والسلوكات والفنون التي تراها أهلاً بالجمال؛ وهو تعرف قد يدعونا الى البحث، لا عن ألفاظ ثلاثة، وأخرى، مقابلة لها في الفترة التاريخية، بل على أكثر منها ربما؛ وسنطلق على الخطوة الثانية تسمية «التحقق» (من تعريف «الجمالية»). فما نقول، ضمن اطار الخطوة الأولى، عن لفظ «الفن»؟

بدا لنا مفيداً التوقف أمام تعريفات لفظ «الفن»، ليس في «كتاب العين» وحسب، بل في عدد واسع من التآليف العربية القديمة والمعاصرة، خاصة وأنه لفظ – عِماد يقع في أساس هذه الدراسة؛ وطلبنا من هذا التوقف تبين الاستعمالات بل الدلالات المتعاقبة التي عرفها في العربية. فماذا عن الشواهد؟

1 . أ : «الفن» : النشأة المتأخرة

قمنا بتوزيع الشواهد في أربع مجموعات تسهيلاً للعرض (مجموعة جاهلية، مجموعة قرآنية، مجموعة إسلامية، مجموعة معاصرة)، من دون أن يعني التقسيم تقطيعاً تاريخياً للدلالات بالضرورة.

– **المجموعة الجاهلية** : وقعنا في الشعر الجاهلي على هذين الشاهدين:

قال حسان بن ثابت:

ظللن يجري فتيق المسك بينهم   على مفارقهن فناً على فننِ[1]

وقال شاعر آخر:

لأجعلن لابنة عمرو فُنّاً   حتى يكون مهرها دهدنا

يفيد اللفظ في بيت حسان الإشارة الى غصن الشجرة، وفي البيت الثاني دلالة أخرى، نقتطفها من تفسير أبي زيد الأنصاري الذي أورد البيت وشرحه: «الدهدن:

---

(1) حسان بن ثابت : الديوان، تحقيق : عبد أ. مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1989، ص 51.

الباطل، والفن: العناء. يُقالُ: فَنَنْتُ الرجلَ إذا عنيته أَفُنُّهُ فَنّاً»[2].

- **المجموعة القرآنية** : يرد اللفظ في القرآن مرة واحدة في صيغة الجمع في الآية التالية: ﴿ذواتا أفنانٍ * فبأي آلاء ربكما تكذبان﴾ (الرحمن، 48 - 49)؛ ونذكر شرحه حسبما ورد في «معجم مفردات ألفاظ القرآن» للعلامة الراغب الأصفهاني (- 503 هـ.): «فنّ: الفَنَنُ الغُصنُ الغضُّ الورقِ وجمعُه أفنان ويُقالُ ذلك للنوع من الشيء وجمعه فنون وقولُه: ذواتا أفنان أي ذواتاً غصون وقيل ذواتاً ألوانٍ مختلفة»[3]. يؤكد القرآن الدلالة التي تبيناها في شعر حسان، أي غصن الشجرة، إلا أن الأصفهاني يورد، بالإضافة الى هذا التفسير، تفسيراً آخر، هو أن «الأفنان» تعني «الألوان». فما نقول عنه؟ هل نعتبره دلالة جديدة؟ يندرج التفسير المقترح في باب التأويل، وهو سابق على الأصفهاني، على ما نتحقق من ذلك في تعريفه. وهو تفسير لا يناسب السياق القرآني تماماً، إذ تشير الآيات القرآنية في هذه السورة الى «الجنة» وموادها، ومنها الأشجار، من دون أن تكون الصلة الدلالية لازمة وأكيدة بين الألوان والجنة. ألا يعود تأويل الأصفهاني وسابقيه الى الأدب التفسيري الذي صاحب القرآن وانطلق منه، من دون أن يميز بين الدلالة السياقية (أو المعنى الحرفي)، كما هي عليه في الكتاب، وبين الحمولات الاعتقادية التي أسبغها المفسرون على دلالات القرآن في تفسيراتهم.

- **المجموعة الإسلامية** : بدا لنا مفيداً أن نتوقف، بداية، في هذه القائمة الطويلة من الشواهد أمام تعريف «كتاب العين» لـ«الفن»، فما يقول عنه؟

«الفن: الحال، والفنون: الضروب، يُقالُ: رعينا فنونَ النبات، وأصبنا فنون الأموال، ويُجمع على أفنان أيضاً، قال:

قد لبست الدهر من أفنانه   كل فنٍ ناعمٍ من حَبْرِه

وأفانين الشباب: أوائله، ويقال: الأفانين: اشياء مختلفة، مثل ضروب الرياح، وضروب السيل، وضروب الطبخ ونحوها.

والرجل يتفنن الكلام، أي: يشتق في فن بعد فن.

والتفَنن: فعلك .

---

(2) أبو زيد الأنصاري : «كتاب النوادر في اللغة»، تحقيق : د. محمد عبد القادر أحمد، دار الشروق، بيروت، 1981، ص 243 .

(3) الراغب الأصفهاني : «معجم مفردات ألفاظ القرآن»، تحقيق : نديم مرعشلي، دار الفكر، بيروت، د. ت . ، ص 400 .

والتَّفْنين: فِعلُ الثوب إذا بَلِيَ من غير تشقق.

والفَنَن: الغصن، وجمعه: أفنان».

إذا اكتفينا في المجموعتين السابقتين بالتوقف أمام شواهد معدودة، فإننا ننتقل مع هذه المجموعة، ولا سيما مع نبذات «كتاب العين»، الى طور آخر في التعرف على الألفاظ، هو الطور المعجمي الذي يوفر لنا ثبتاً واسعاً من التعريفات. فماذا عن لفظ «الفن» ومشتقاته ودلالاته؟

في هذه النبذات عدد من المشتقات: «فَنن» (وجمعها «أفنان»)، «التفنين»، «التفنن»، فعل «تفنن»، «فن»، «أفانين» و«فنون». كما نقع فيها على عدد من الألفاظ - الدلالات، ونرتبها في هذه المجموعات:

- مجموعة دالة على حال الأشياء في صورة مجردة: دلالة تشير الى «الحال»، أي ما هو عليه الشيء، وأخرى الى «ضروبه» و«اختلافاته»؛

- مجموعة دالة على حال الأشياء والبشر في صورة مادية: دلالة تشير الى حالة «الأوائل»، سواء عند البشر أو في الأغصان، أو الى حالة الثوب عند البلاء؛

- مجموعة دالة على حال كلامية، تفيد «تشقيق» الكلام وتفريعه.

نجد عدداً من السمات الدلالية مشتركاً بين هذه المجموعات: الفن بوصفه دالاً على «حال»، سواء في هيئتها المادية أو في ترتيبها التصنيفي المجرد؛ والفن بوصفه دالاً على التفريع، سواء في الغصن أو في الكلام.

ماذا عن الشواهد الإسلامية الأخرى؟ هل تؤكد تعريفات «كتاب العين» أم تعدلها أو تزيد عليها؟

يقترح الجاحظ في باب «وجه التدبير إذا طال»، في كتابه «البيان والتبيين» أن «يداوي مؤلِّفُه نشاطَ القارئ له، ويسوقه الى حظه بالاحتيال له، فمن ذلك أن يُخرجه من شيء إلى شيء، ومن باب إلى باب، بعد أن لا يخرجه من ذلك الفن، ومن جمهور ذلك العلم»[4]. وقعنا على هذه الدلالة في تعريف الخليل، أي تشقيق الكلام من نوع الى نوع، وهو ما نجده في عدد من الكتابات الإسلامية التي باتت تخص لفظ «الفن» للإشارة الى أنواع مخصوصة من الكلام: يتحدث المسعودي عن تاريخ الطبري فيقول أنه «جمع أنواع الأخبار، وحوى فنون الآثار(. . .)»[5]. وهو ما نتحقق منه في عدد من

(4) الجاحظ: «البيان والتبيين»، ص 3/ 366.

(5) المسعودي: «مروج الذهب. . .»، ص 12 ـ 13.

عناوين الكتب الإسلامية، التي يشير فيها لفظ «الفن» الى نوع كلامي بعينه[6].

الى ذلك، نقع في كتابات معاصرين للجاحظ، مثل الكندي، على دلالة جديدة باتت تعين «الفن» بوصفه مرتبة تعيينية لتقسيمات الفصول في الكتابة الفلسفية؛ كما نقوى على تأريخ هذا الاستعمال إذا عرفنا أن كتاب الكندي «في الفلسفة الأولى» كتبه الى الخليفة المعتصم بالله، الذي ولي الخلافة بين عامي 218 هـ. و227 هـ.: يعمد الكندي في كتابه إلى تقسيمه وفق أبواب، ويطلق على كل باب اسم «الفن»، فنقع على «الفن الأول» ويشتمل على «ديباجة» الكتاب و«صدره»[7]؛ وعلى «الفن الثاني»، و«هو الجزء الأول في الفلسفة الأولى» (م. ن.، ص 37) الى غير ذلك من التقسيمات.

– **المجموعة المعاصرة**: تنقلب دلالة، بل دلالات، لفظ «الفن» في «عصر النهضة»، وهو ما نتحقق منه جلياً في عدة وقفات:

– نتحقق مما قام عليه استعمال لفظ «الفن» في عهد محمد علي، في سنة 1839 تحديداً، في الخطوة التي أقدم عليها الحكم في مصر، وهي تأسيس «مدرسة الصنائع والفنون»، (Ecole des arts et des métiers) وفق النموذج الفرنسي، وكانت الأخيرة في عداد «كبرى المدارس»: نجد في اسم هذه المدرسة، كما في برامجها التعليمية، ما يشير الى هذا اللقاء الذي يعين تباعداً بين «الفن» و«الصناعة»: نتحقق في هذه التسمية من أن لفظ (art) الفرنسي يعين في الترجمة العربية لفظ «صناعة» (وجمعها «صنائع»)، وأن لفظ (métier) الفرنسي يدل في الترجمة العربية على لفظ «فن» (وجمعها «فنون»).

---

(6) كتب ضمت لفظ «الفن» في عناوينها:

– «كتاب التاريخ الجامع لفنون من الأخبار والكوائن في الأعصار قبل الإسلام وبعده»، من تأليف: أبو عبد محمد بن الحسين بن سوار المعروف بابن اخت عيسى بن فرخان شاه، و«بلغ في تصنيفه، حسب المسعودي، إلى سنة عشر وثلاثمائة»، («مروج الذهب...»، ص 12 – 13).

– «حاوي الفنون وسلوة المحزون»، لابن الطحان الموسيقي، من أهل القرن الخامس الهجري، ونشر د. ناصر الدين الأسد في كتابه «القيان والغناء في العصر الجاهلي» (دار الجيل، بيروت، طبعة ثالثة، 1988) من هذا المخطوط (539، فنون جميلة، في «دار الكتب المصرية») الباب الرابع عشر من المقالة الأولى، صص 263 – 272.

– «المخترع في فنون من الصنع»، تأليف: الملك المظفر يوسف بن عمر بن علي بن رسول، تحقيق: د. محمد عيسى صالحية، نشر: مؤسسة الشراع العربي، الكويت، 1989.

وغيرها.

(7) أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي: «رسائل الكندي الفلسفية»، تحقيق وتقديم وتعليق: محمد عبد الهادي أبو ريده، 1978، طبعة ثانية، مطبعة حسان، ص 25.

وهو ما نتأكد منه لو عدنا الى عدد من الكتب التي تحمل في عناوينها، في هذه الفترة، لفظ «الفن»، واجدين أنه يعين مهارة أو حسن براعة في الصنع؛ وهو استعمال جديد، أو دلالة جديدة، للفظ «الفن» في العربية. من هذه الكتب: «كتاب طالع السعادة في فن الولادة»، ترجمه: علي هيبة، وصححه: أحمد الرشيدي؛ «حسن البراعة في فن الزراعة»، ترجمه عن الفرنسية: أحمد ندا؛ «حكم ونصائح عمومية في فن العسكرية» لمحمد عثمان، المترجم في ديوان الجهادية، والمطبوع في 1288 هـ.؛ «واضح المنهاج في مختصر فن العلاج»، و«لمحات السعادة في فن الولادة» لعيسى حمدي و«الفنون الجميلة» لشكري صادق.

- يمكننا، في خطوة ثانية، أن نتوقف عند المعنى، بل الدلالة، التي اتخذها لفظ «الفن» عند أحد أعلام النهضة، وهو رفاعة رافع الطهطاوي الذي يقول:

«في تقسيم العلوم والفنون على طريق الافرنج.

اعلمْ أن الافرنج قسموا المعارف البشرية الى قسمين: علوم، وفنون، فالعلم: هو الإدراكات المحققة المذكورة بطريق البراهين، وأما الفن: فهو معرفة صناعة الشيء على حسب قواعد مخصوصة (...).

وأما الفنون فإنها تنقسم الى فنون عقلية، والى فنون عملية، فالفنون العقلية ما يكثر قربها من العلوم، مثل علم الفصاحة والبلاغة، وعلوم النحو والمنطق، والشعر والرسم، والنحاتة، والموسيقى، فإن هذه فنون عقلية لانها تحتاج الى قواعد علمية، وأما الفنون العملية فهي الحرف. هذا هو تقسيم حكماء الافرنج، وإلا فعندنا أن العلوم والفنون في الغالب شيء واحد، وإنما يفرق بين كون الفن علماً مستقلاً بذاته، وآلة لغيره»[(8)]. نتبين في قول الطهطاوي شيئاً يتعدى أمر التسمية، ويطاول الحمولات الجديدة التي باتت تُعَيِّنُ لفظ «الفن» في العربية: القسمة جديدة وناشئة بين «العلم» و«الفن»، بعد أن كان هذا الأخير (كما عند الفلاسفة المسلمين، مثل ابن سينا وغيره) يعين «العلم» بالشيء. الى هذا، فنحن نلاحظ أن الطهطاوي يعمد الى قبول القسمة الأوروبية التي تميز بين «الفنون العقلية» (Arts libéraux) و«الفنون العملية» (Arts mécaniques). بات «الفن»، إذن، مسنداً أو لاحقاً بصفات تعين ممارسات مختلفة، مثلما يشتمل أيضاً على صفات مستحسنة متباينة.

---

(8) رفاعة رافع الطهطاوي: «تخليص الابريز في تلخيص باريز أو الديوان النفيس بايوان باريس»، موفم للنشر، الجزائر، 1991، صص 343 - 344.

- وجدنا في خطوة ثالثة، في كتابات أحمد فارس الشدياق، استعمالاً جديداً للفظ «الفن» هو التعبير المركب، «الفنون الجميلة»، الذي نقع عليه منذ سنة 1855 في كتاب «الساق على الساق. . .»[9]؛ والتعبير «الفنون الظريفة» منذ سنة 1871 في «كنز الرغائب . . .»[10].

إن هذه الدلالات الثلاث المذكورة أعلاه، والجديدة، نسبت «الفن» الى الشعر كما الى البلاغة أو الموسيقى أو الفصاحة، وهو ما خرج من الاستعمال في نهايات القرن التاسع عشر على هذه الصورة: فقد ورد لفظ «الفن» بوصفه اسماً جامعاً للمصنوعات البصرية وحسب منذ نهايات القرن الماضي في الكتابة العربية، وتكرس في صورة حاسمة منذ الثلاثينات في مجمع القاهرة اللغوي، وفي المؤلفات العربية الأولى في هذا

---

(9) أحمد فارس الشدياق : «الساق على الساق في ما هو الفارياق، أو أيام وشهور وأعوام في عجم العرب والاعجام»، تقديم وتعليق : نسيب وهيبة الخازن، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة، 1966، ص 98 .

(10) أحمد فارس الشدياق : كنز الرغائب في منتخبات الجوائب»، 7 أجزاء، الاستانة، مطبعة الجوائب، من سنة 1288 هـ. (1871) الى سنة 1298 هـ. (1880)، ص 1/ 161 .
ورد لفظ «الفن» في دلالته الجديدة في عدد من كتب الشدياق :
- « لاشك في ان مفردات العربية غير تامة بالنظر الى ما استحدث بعد العرب من الفنون والصنائع مما لم يكن يخطر ببال الاولين وهو غير شين على العربية إذ لا يحتمل ان واضع اللغة يضع اسماً لمسميات غير موجودة » («كنز الرغائب في منتخبات الجوائب»، ص 1/ 202).
- «ان فن الموسيقى فضلة من المنطق أخرجها العقل بالصوت لما لم يكن إخراجها بالقياس . (. . .). فإذا كان فن الموسيقى والحالة هذه فضلة من المنطق لزم ان نقول ان لكل جيل من الناس محاسن في غنائهم مقصورة عليهم فقط كما ان لكل لغة محاسن في عبارتها لا توجد في غيرها. والواقع بخلاف ذلك فان لغتي الهند والصين مثلاً تشتملان على كثير من المحسنات مما لا يوجد في غيرهما مع ان أنغامهم خالية من ذلك» («كنز المخبا في فنون أوروبا»، ص 1/ 162-163).
- «فان صنعة الألحان والعزف بالملاهي يسم صاحبها بالشين لما في ذلك من التطريب والتصبي والتشويق. والقوم هناك يغلون في الدنيا، ويحذرون من كل ما يلذ الحواس، لذلك لا يشاؤون ان يتعلموا الغناء والعزف باحدى آلات الطرب، أو يستعملوا في معابدهم وصلواتهم كما تفعل مشائخ الافرنج خشية ان يفضي بهم ذلك الى الإلحاد. فعندهم ان كل فن من الفنون اللطيفة كالشعر والإيقاع مثلاً والتصوير مكروه، ولكن لو انهم سمعوا ما يتغنى به في كنائس مشائخهم المذكورين من الموشحات، أو ما يُعزف به على الارغن من اللحون التي ولع الناي بها في الملاعب والمراقص ومحال القهوة استجلاباً للرجال والنساء لما رأوا في الطنبور إثماً. فان الطنبور بالنسبة الى الارغن كالغصن من الشجر، كالفخذ من الجسم، إذ لا يسمع منه الا طنطنة. وفي الارغن طنطنة ودندنة وخنخنة ودمدمة الخ» («الساق على الساق. . .»، ص 98).

القرن، ثم في المعاهد والكليات الجامعية العربية[11].

نخلص من هذا التعقب التاريخي الى القول: لا يُعَيِّن لفظ «الفن» راهناً في الكتابات العربية ما كان يشير اليه في المراحل التاريخية المختلفة، وفي المجموعات التي توقفنا عندها، سواء الجاهلية أو القرآنية أو الإسلامية، بل يعين حالياً غيرها، أي «المصنوعات البصرية» تحديداً، من دون أن يقتصر عليها. لا يزال «الفن» يشير في ساري الكتابة العربية الى الشعر أو الى الغناء، والى غيرها من الصنائع الابتكارية، غير أن وروده بات أقوى وأشد تعييناً للمصنوعات البصرية. وماذا عن «التلقي» - اللفظ الآخر في التعريف التمهيدي؟ وماذا عن لفظ «الجمالية» الواقع في أساس الدراسة؟

1 . ب : «التلقي»، «الجمال»

إذا كنا احتجنا الى مراجعة تعقبية واسعة للتعرف على مسار لفظ «الفن» في دلالاته المختلفة في العربية، فان الأمر لا يتطلب مثل هذا الجهد مع لفظي «التلقي» و«الجمال». فلفظ «الفن» يشتمل على حمولات متعددة، ما تطلب تبيناً ودراسة وفكاً لاشتباكات دلالية، إذا جاز القول، أما لفظ «التلقي» فهو في استعمالنا لفظ «استيعابي»، إذا جاز القول: اخترناه لتعيين وتوضيب مجموعة مختلفة من ردود الفعل الانسانية إزاء ما نعنيه بالجمال، أي أنه لا يعين لفظاً ذا دلالة تعيينية قوية. كما ان لفظ «التلقي» لم يشكل مجال استثمار دلالي، لا في العربية التي يدونها «كتاب العين»، ولا في عربية اليوم، وإن يبدو في الاستعمالات السارية على درجة من التعين الدلالي، التي تشير الى

---

(11) في ما يلي لائحة محدودة من هذه الكتب: «الفن الإسلامي في مصر- الجزء الأول»: زكي محمد حسن، دار الآثار العربية، القاهرة، 1935؛ «الفن المصري الإسلامي»: د. محمد عبد العزيز مرزوق، دار المعارف بمصر، 1952؛ «الفن الإسلامي: أصوله، فلسفته، مدارسه»، لأبي صالح الألفي، دار المعارف، لبنان، د. ت. ؛ «الفن الإسلامي»: أرنست كونل، ترجمة: أحمد موسى، 1961؛ «الفن الإسلامي في إسبانيا»: مورينو جوميث مانويل، تعريب: جرجي إدوارد وجبور جبرائيل، طبعة ثالثة، دار الكشاف، بيروت، 1961؛ «سلسلة التعريف بالفن الإسلامي - I »: وجدان علي بن نايف، دار البشير للنشر والتوزيع - الجمعية الملكية للفنون الجميلة، عمان، 1988؛ «الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه»: د. عفيف بهنسي، دار الفكر المعاصر بيروت- دار الفكر بدمشق، 1983؛ «كنوز الفن الإسلامي»: ترجمة: حصة صباح السالم، غادة حجاوي قدومي وطريف ناجي الحص، دار الآثار الإسلامية، متحف الكويت الوطني، 1985؛ «وحدة الفن الإسلامي»: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامي، الرياض، 1405هـ؛ «الفن الإسلامي»: تأليف جورج مارسيه، ترجمة: د. عفيف بهنسي، د. ت. وغيرها.

كيفية استقبال أفعال أو منتجات، سواء انفعالياً أو وجدانياً أو ادراكياً أو غيرها مما يقع في «الانتباه» الجمالي، كما سماه جيرار جينيت. لا نجد حاجة، إذن، الى تعقب لفظ «التلقي»، على أن نتبين في الخطوة الثانية، خطوة «التحقق» كما أسميناها، الدلالات والحمولات المناسبة للتلقي في الفترة المدروسة. وماذا عن اللفظ الثالث والأخير في عملية التعقب التاريخي، لفظ «الجمال»؟

لو عدنا، اليوم، الى عدد من الدراسات والكتابات العربية[12] لوجدنا أن لفظ «الجمال»، والمصدر الصناعي، «الجمالية»، يحتلان حيزاً مهماً في التعريفات، بل في أنظمة المعارف عربياً. فهل كان الأمر كذلك منذ فترة بعيدة؟

يرد لفظ «الجمال» غير مرة في «كتاب العين» من دون أن يعني شيئاً مختلفاً أو شديد التمايز عن لفظ آخر، هو «الحلاوة»، أو عن لفظ ثالث أقوى حضوراً من اللفظين المذكورين، هو لفظ «الحسن»؛ فالألفاظ الثلاثة تشير الى سمة تمييزية، تثمينية، لأفعال وسلوكات ومنتجات (ما سنعود الى تبينه لاحقاً، في الخطوة الثانية). ولكن ألا نجد تعييناً أشد لهذا اللفظ لاحقاً؟

يرد لفظ «الجمال» في كتابات الفلاسفة المسلمين على أنه دلالة أقوى تعييناً من «الصفة»، التي كان عليها لفظ «الجميل» في «كتاب العين»، إذ يحتل مكانة ترتيبية لغيره من الألفاظ والمعاني، ويبدو رأس قائمة تصنيفية لغيره عند الفارابي وابن سينا. يقول الفارابي: «والجمال والبهاء والزينة في كل موجود هو أن يوجد وجوده الأفضل ويبلغ استكماله الاخير. وإذ كان الأول وجوده أفضل الوجود، فجماله إذن فائت لجمال كل

(12) لا نجد صعوبة، فيما لو عدنا الى الاصدارات العربية الأخيرة، في التعرف على حقيقة النقلة الدلالية، بل المعرفية، التي أصابت لفظ «الجمال» و«الجمالية» في العربية؛ وهو ما نتحقق منه في العناوين التالية:
- مبارك حسن خليفة : «في علم الجمال»، دار الهمداني للطباعة والنشر، عدن، 1984؛
- محمد الجندي : «أطروحات جمالية»، دمشق، 1985؛
- د. عقيل مهدي يوسف : «الجمالية بين الذوق والفكر»، مطبعة سلمى الفنية الحديثة، بغداد، 1988؛
- د. عدنان رشيد : «دراسات في علم الجمال»، دار النهضة العربية، بيروت، 1985؛
- د. علي ابو ملحم : «في الجماليات»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1990؛
وغيرها مثل ملفات خاصة في المجلات العربية، مثل ملف «الجماليات والجماليات العربية»، في مجلة «الوحدة»، العدد 24، 1986، و«الجماليات العربية» في مجلة «الفكر العربي»، العدد 67، 1992 وغيرها.

ذي جمال. وكذلك زينته وبهاؤه. وجماله له بجوهره وذاته، وذلك في نفسه وبما يعقله من ذاته»[13]. ويقول ابن سينا: «وجمال كل شيء وبهاؤه هو أن يكون على ما يجب له»[14].

لا ينفرد لفظ «الجمال» - على تعينه الجديد - برأس قائمة أو علم مستقل، مثلما تأكدنا منه في الكتابات العربية المعاصرة، وإنما يندرج مع غيره (مع «البهاء» و«الزينة»)، من دون تبينات كافية في التمييز بينها. وهو ما نتحقق من وجوده على هذه الصورة في «رسائل» أخوان الصفاء، حين يجمعونه في مرتبة «صناعات الزينة والجمال»: «ان من هذه الصنائع ما هي بالقصد الأول دعت الضرورة اليها، ومنها ما هي تابعة لها وخادمة، ومنها ما هي متممة لها ومكملة، ومن الصنائع ما هي جمال وزينة»[15].

نكتفي بهذا التعقب، على أن نعود لاحقاً الى هذه الدلالات الإسلامية «الناشئة» للفظ «الجمال». ما نريد قوله في اللحظة الحالية من بحثنا هو أننا لا نقوى على ايجاد الدلالة الجديدة لـ«الجمال» (ولـ«الجمالية») في الدلالات الإسلامية، بل في الكتابات العربية المعاصرة، بعد اتصال المؤلفين العرب بعلم «الجمال» وتعريفهم به قبل كتابتهم فيه[16].

2: التحقق من الجمالية المخصوصة

تعقبنا ألفاظ «الفن» و«التلقي» و«الجمال»، وتأكدنا من كونها تختلف دلالة بين ما هي عليه في المعجم (ومصادر التاريخ الموازية له) وما هي عليه في الاستعمالات العربية السارية: كيف نعالج عدم التناسب هذا، وهو يقع في صلب الدراسة؟ وهو ما نصوغه في سؤال آخر: هل نجد في «كتاب العين» ألفاظاً ثلاثة أخرى (أو أكثر) تقابل الألفاظ الثلاثة المذكورة؟

---

(13) الفارابي: «كتاب السياسة المدنية»، تحقيق: فوزي نجار، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1964، ص 46.

(14) ابن سينا: «كتاب النجاة، في الحكمة المنطقية والطبيعية والالهية»، مكتبة مصطفى الحلبي، القاهرة، 1938، ص 245.

(15) أخوان الصفاء: «الرسائل»، ص 1/ 284.

(16) من أولى هذه الكتابات التعريفية يمكننا ذكر كتابات سلامه موسى: «الجمال: ماهيته وأسبابه»، في مجلة «الهلال»، ابريل، 1923، صص 695 - 698، و«الفنون الجميلة»، في مجلة «الهلال»، نوفمبر، 1928، صص 89 - 94.

إن الإجابة عن هذا السؤال وغيره لا تتطلب الوقوف على ألفاظ «موازية» لها في «كتاب العين»، لأننا نقوم، وفق مقتضى هذه العملية، بـ«إسقاط» تاريخي ومعرفي على الفترة المدروسة، فيما يقوم مطلوبنا من الدراسة على تبين ما كان عليه التفكر في الجمال في الفترة التاريخية المدروسة. ان هذا الاحتراس المنهجي يقودنا، واقعاً، الى التعرف على الحمولات والدلالات التي عينت بها العربية المدونة في «كتاب العين»، ضمن التجربة التاريخية التي تشير اليها، ما كان في حساب الجماعات العربية «جميلاً» في تلك الفترة. أي أن علينا ان نجد ألفاظاً، بل دلالات بالأحرى، كانت تعين في زمانها ما كان أهلاً، في حساب تلك الحقبة، بـ«الجمال» أو ما كان سمة له.

2 . أ : النظر

بدا لنا مفيداً أن نعود الى «كتاب العين» لكي نستبين فيه الألفاظ التي تناسب في حمولاتها ما نجده متحققاً في ألفاظ «الفن» و«التلقي» و«الجمال» في دلالاتها السارية. العملية دقيقة في ما تسعى الى إبانته، ذلك أن التطابق قد يقع (وقد لا يقع) بين الحمولات الدلالية القديمة (أي في «كتاب العين») وبين الحمولات الدلالية الجديدة.

من الطبيعي العودة من جديد الى التعريف التمهيدي، والى محدداته الثلاثية، حيث تعنى «الجمالية»، كما قلنا في «المدخل»، بدراسة:

- الجمال الطبيعي والإنساني،
- الجمال متحققاً في الفن،
- تلقي الجمال، أياً كان.

قمنا سابقاً بنقد الألفاظ الواقعة في هذه التعريفات (أي: «الجمال»، «الفن» و«التلقي»)، ووجدنا أنها لا تناسب منصوص الدلالات في «كتاب العين»، من ناحية اللفظ كما من ناحية الدلالة. فهل نجد في المعجم ألفاظاً أخرى مناسبة لهذه التسمية؟

كان بإمكاننا، من جهة «التلقي»، أن نستعيض عنه بلفظ أخر، هو «المدح»، طالما أن المعجم يعينه واقعاً «في كل شيء»؛ أو بلفظ آخر، هو «الثناء»، الذي يشير الى «تعمدك لشيء تثني عليه بحسن أو قبيح». إلا أننا وجدنا أن لفظ «النظر» يجيب أكثر على مطلوبنا. فما «النظر» في «كتاب العين»؟

«نَظَرَ إليه يَنْظُرُ نَظَراً، ويَجُوزُ التَّخْفِيفُ في المَصْدَرِ تَحْمِلُهُ على لَفْظِ العامَّةِ في المَصادِرِ، وتَقُولُ : نَظَرْتُ إلى كذا وكذا من نَظَرِ العَينِ ونَظَرِ القَلْبِ. (. . .).

ورجلٌ نظورٌ: لا يغفل عن النظر الى ما أَهَمَّه.

والمنظرة: موضع في رأس الجبل فيه رقيب يحرص أصحابه من العدو.

ومَنْظَرَةُ الرَّجُلِ: مَرْآتُهُ إذا نَظَرْتَ إليه أَعْجَبَكَ أو ساءَكَ، وتَقُولُ: إنه لَذُو مَنْظَرَةٍ بلا مَخْبَرَةٍ.

والمَنْظَرُ مَصْدَرٌ كالنَّظَرِ، وان فُلاناً لَفِي مَنْظَرٍ ومَسْمَعٍ أي فيما أَحَبَّ إليه والاِسْتِماع، قال:

لقد كُنْتُ عن هذا المَقام بِمَنْظَرٍ

أي بِمَعْزِلٍ فيما أَحْبَبْت. (. . .).

والمَنْظَرُ: الشيءُ الذي يُعْجِبُ الناظِرَ إذا نَظَرَ إليه فَسَرَّهُ. (. . .).

والنَّظْرَةُ من الجِنِّ تُصِيبُ الانسانَ مثلَ الخَطْفَةِ، ونُظِرَ فلانٌ: أَصابَتْهُ نَظْرَةٌ فهو مَنْظُورٌ. (. . .).

وناظِرُ العَينِ: النُّقْطَةُ السَّوداءُ الخالِصَةُ في جَوْفِ سَوادِ العَينِ، وبها يَرَى النّاظِرُ ما يَرَى.

ونَظِيرُ الشَّيءِ: مِثْلُهُ لأنه إذا نُظِرَ إليهما كأنهما سَواءٌ في المَنْظَرِ (. . .).

وبِفُلانٍ نَظْرَةٌ، أي سُوءُ هَيئَةٍ.

والمُناظَرَةُ: أن تُناظِرَ أَخاكَ في أَمْرٍ إذا نَظَرْتُما فيه مَعاً كيفَ تَأْتِيانِهِ».

لن نتوسع في شرح الدلالات المختلفة والمتعاقبة لمشتقات لفظ «نظر»؛ ما يعنينا الوقوف عليه هو هذا الجمع المتداخل بين فعل «البصر» بمشتقاته كلها وبين «الإعجاب» المتصل به، ولا سيما في تعريف الرجل «النظور»، وهو أنه «لا يغفل عن النظر الى ما أَهَمَّه». الى هذا فإننا نلحظ في هذه التعريفات المختلفة جمعاً بين أشياء مختلفة يحدث فيها النظر والإعجاب: هذا يصح في «المنظر» الطبيعي، الذي «يُعْجِبُ الناظِرَ إذا نَظَرَ إليه فَسَرَّهُ»، أو في الهيئة الانسانية، «وبفلان نظرة، أي سوء هيئة»، كما يصح في الأمور القولية مما يقع فيها «التناظر»، أو في الأمور السمعية أيضاً («ان فُلاناً لَفِي مَنْظَرٍ ومَسْمَعٍ أي فيما أَحَبَّ إليه والاِسْتِماع»). وما تجدر ملاحظته في هذا الشأن هو أن فعل «نظر» بمشتقاته ودلالاته كلها يصيب المجاميع الدلالية الستة التي اشتمل عليها البحث، بالإضافة الى أنه يفيد في تعريفاته الجمع (الذي طلبناه في التعريف التمهيدي، في ميدان «التلقي») بين الإدراك والحس في آن، أي الجمع بين «نظر العين» و«نظر القلب»، كما يؤكد المعجم.

2 . ب : الرواء

أوردنا في معطيات التعريف التمهيدي فقرة أو تحديداً مخصوصاً بالجمال، لا يصله بـ«الفن» وحسب، وإنما بكل «حادث» جميل، مما يقع في «المنظر» الطبيعي أو الإنساني. وهو ما توقفنا عنده في تعيينات «النظر» أعلاه، عند الحديث عن إعجاب يعبّر عنه الناظر أمام مشهد طبيعي أو هيئة انسانية. وهو ما عالجناه في فصل «الشارة» خصوصاً عند الحديث عن الجمال «المزيد» كما أسميناه، والذي يشير الى المعالجات المخصوصة بـ«الهيئة الحسنة». ولقد وجدنا في المعجم، في لفظ «الرواء»، ما يجيب على مطلوبنا. فما يعني «الرواء»؟

لن نستعرض كل الألفاظ والدلالات المشتقة من لفظ «رأى» الشديد الغنى، وما تعنينا ملاحظته هو اللفظ «الرواء»، الذي يفيد في تعريفه: «الرواء: حسن المنظر في البهاء والجمال. يقال: امرأة لها رواء وشارة حسنة». وهو لفظ قابل على استيعاب غيره من الألفاظ والدلالات، على ما نتبين. فهو يفيد في تعيين «المنظر الحسن» كما في تعيين «الشارة الحسنة»، ما يجمع إذن المحددات الواقعة في تعريف «الجمالية» التمهيدي وما يجيب عليها. وماذا عن «الفن» نفسه؟

3: الصناعات : مساع تعريفية

لاحظنا أن لفظ «الفن» يناسب راهناً، بأثر من «المثاقفة» الجارية في الثقافة العربية منذ «عصر النهضة»، أعمالاً وصناعات أكثر من غيرها، البصرية تحديداً، بخلاف ما هو عليه في «كتاب العين». ولم نجد في المعجم، بالمقابل، اسماً جامعاً مناسباً، بل وقعنا على قائمة واسعة من الألفاظ، هي: «العمل»، «الفعل»، «الصنعة»، «الصناعة»، «الحرفة» وغيرها.

نضع لفظ «الفن» جانباً، وحمولاته بدورها، سواء القديمة أو الجديدة، ولكن كيف لنا، بعد أن قطعنا معالم الاتصال - وهي معالم الالتباس الواقعة في تاريخ لفظ «الفن» - أن نتقدم في بحثنا؟ الإجابة عن هذا السؤال جرت سابقاً في مدى الفصول السابقة، حيث ميزنا بين أعمال وسلوكات وصناعات وجدنا فيها تحققاً لأمور «مستحسنة» في الحساب الاجتماعي، غير أن الإجابة هذه أتت من دون تبين كاف لأسسها التصنيفية، فما الأسس هذه؟

3 . أ : الصناعات : تمايزات وفروقات

فنحن نختلف حول الأعمال الداخلة في باب «الفن»، لكننا لا نختلف في كونها

أعمالاً بشرية. فماذا عنها في «كتاب العين»؟ سنعمل على قراءة المعجم انطلاقاً من تعييناته للعمل ولفروقاته ومحدداته ومواصفاته. ما الأعمال في «كتاب العين»؟

في المعجم نبذات عديدة تُعَيِّن عدداً من الألفاظ على أنها «صنع» بشري، وهي الألفاظ التالية: «الحرفة»، «الصنعة» (او «الصناعة»، مع «الغناء») و«الفعل» و«العمل» وغيرها، ومنها:

– الحِرَف : «الحناطة: حرفة الحناط»؛ و«حرفة العطار: عِطارة»؛ و«اللعاب من يكون حرفته اللعب» وغيرها مثل «الحجامة» و«الحياكة» و«السحاية» و«الخياطة» و«الصباغة» و«الدباغة» و«الصياغة» و«النقاشة» و«النقاضة» و«الجرارة» و«السراجة» و«الريازة» و«الفيالة» و«الوراقة» غيرها؛

– الصنائع : «الملاح: صاحب السفينة، وصَنعته الملاحة والمُلاحية، وهو متعهد النهر ليصلح فوهته»؛ و«الجعابة: صنعة الجعاب»؛ «الشَّعْب: الصَّدْع الذي يَشعبه الشَّعّاب، وصنعته: الشعابة» وغيرهاً مثل «الطباعة» و«الرعاية» و«القداحة» و«الرماحة» و«الخبازة» و«الختانة» و«الغناء» و«الابارة» وغيرها؛

– الأفعال : «الشعوذة خفة في اليد (. . .) ورجلٌ مُشَعوذ، وفعله: الشعوذة»؛

– الأعمال : «النَّجْر: عملُ النجار».

كما يشير المعجم أيضاً الى أعمال من دون أن يلحقها بأي من الألفاظ الأربعة المذكورة. ذلك أن علينا أن نميز بين تعيين المعجم لعمل ما على أنه «حرفة» أو «صنعة»، وبين ما هو عمل في المجتمع، ويرد ذكره في المعجم من دون صيغته التصنيفية: فنحن نقع في المعجم على مواد دالة على أعمال «المهندس» أو «المصور»، أو «الكاتب»، أو «المعلم»، أو «البناء»، أو «الطيان» وغيرها، على سبيل المثال، من دون أن يعينها المعجم بوصفها «حرفة» أو «صنعة» أو غيرها. أو على مواد أخرى تتحدث عن «معالجة» الشعر أو الزينة الشخصية؛ أي عن أعمال فردية لا تقوم على امتهان عمل ما، ولا على الاحتراف في ممارسة صنع ما. اننا نتوصل، في مراجعتنا للجردة هذه، الى ملاحظة الأمور التالية:

– **من المعالجة الى الصناعة** : الفروقات بينة بين معالجة الجارية شعرها، أو ترتيب الرجل مظهره الخارجي، أو تخير المرأة خاتماً دون سواه مع بردها اليماني، ما يقع في تحسين الهيئة، وما يخضع لعادات في الزي ومعالجات فيه، وبين أعمال أخرى يقبل عليها أعداد من البشر في جماعات ومهن وحرف وصناعات، ولها أنواعها وميادينها

وطرقها المخصوصة في الصنع. ونشير في هذه الفروقات، واقعاً، الى خلوص مجتمع ما الى تأكيد أعمال بعينها، فلا تعود سلوكاً فردياً بل ممارسة اجتماعية مقرة ومعتمدة، ما يؤدي الى احتراف، أو تخصص في انتاج هذا العمل أو ذاك، وما يقع في جماعة مهنية (في «الأصناف» مثلما قيل في العصر العباسي عن الحرف والجماعات المهنية والنقابات). يمكننا ذكر العديد من الأعمال، انطلاقاً من «كتاب العين»، مما بات محسوباً في صناعات المجتمع، وهي تتراوح بين مهن وحرف عديدة ومعروفة، سواء في عمل «الحجام» أو «الختان» أو «الأبّار» أو «الخياط» أو «البناء» أو «الصائغ» وغيرها. ويمكننا أن نلاحظ في هذا الشأن نشأة مهن أو أعمال جديدة، مثل «المؤذن» أو «الكاتب» (في صيغة جديدة بعد «تعريب الدواوين»)، وإهمال أو تراجع أو اختفاء مهن أخرى، مثل «المصور» و«المثال». وما يمكن الوقوف عنده في هذه الفروقات هو التمييز بين التدبر الشخصي على أنه يؤدي الى عمل جميل، عابر ومؤقت، وبين العمل ذي القواعد البينة التي تحدد جودته وتبقيه قيد التداول والتنافس والحفظ.

الى هذا، فإن الفروقات ليست بينة، بعد، في صورة كافية في المعجم بين العمل، الذي يقع في أساس أية ممارسة حرفية أو مهنية، وبين العمل الذي يحتكم الى قواعد اشتغال مخصوصة به؛ وهي الفروقات التي نجد صورة نافرة عنها بين «الشعر»، على سبيل المثال، ذي القواعد الدقيقة والقابلة للنقد والتمييز، وبين سائر الأعمال التي ما بلغت درجات التعيين والتطلب والتثمين هذه.

- **بين الرزق والفخار** : التمييز بين الأعمال أياً كانت على أنها مهنة لتحصيل رزق، وبين غيرها مما لا يقع فيه النفع المادي، على الأقل، بل الاعتباري. وهو ما نتبينه في الفروقات بين أعمال جالبة للربح التجاري، مثل أعمال «الحجام» و«السراج» و«الخياط» و«الكاتب» و«البناء» و«المغني» و«المصور»، من جهة، وبين أعمال لا يقع فيها الكسب، بل هي مجلبة لاعتبار (وربما لكسب، ولكن في صورة ثانوية) أو لفخار الجماعة، وهو ما يتحقق في الشعر تحديداً وتخصيصاً.

- **اليدوي والفطنة** : التمييز بين أعمال تقوم على معالجات مادية، وهو ما يتحقق في «الصنع»، اشتقاقاً واستعمالاً، ويتحقق بواسطة الأيدي، ويتمثل في عدد واسع من الصناعات التي تستدعي إجراء تحويلات على المادة (أو المواد)، سواء أكانت المادة نسيجاً أم حجراً أم شكلاً كتابياً أم صباغاً وغيرها، وبين أعمال أخرى، بل بين عملين تحديداً وحصراً، هما «الشعر» و«الغناء»، اللذين يقومان على معالجات مادية مخففة (للأصوات والكلمات)، لا على أساس تصنيع جديد لها وحسب، بل على تحكيم قوى

أخرى، غير الأيدي، فيها، هي «الشعور» و«الفطنة» و«الوضع».

وهو تمييز نلقاه بين الصنع والتفنن أيضاً، أي بين أعمال «اعتيادية» إذا جاز القول، مثل أعمال «الختان» و«الحجام» و«السراج» وغيرها، وبين أعمال أخرى تقوم على إجادة أو مبالغة أو تفنن، أو تستدعيها في العمل أو في تقبله، كما في الغناء والشعر والكتابة وغيرها؛ وهو تمييز بالتالي بين أعمال يقع عليها مجال التنافس والتعيين في المجتمع بالتالي، وبين أخرى مشتركة وغير قابلة لتباريات في حيازتها أو في تمييزها.

- **بين التحسين والخلق** : التمييز بين أعمال تقوم على تحسين في المادة أو في الصنيع، مثل عمل الصاغة أو النجارين أو الخياطين أو الخطاطين وغيرهم، وبين أعمال أخرى تقوم على صناعة الشبه أو المثل، كما في صناعتي التصوير والتمثيل، وفق مقادير وأمثلة، ما يقع فيه التمكن والقدرة.

لهذه التمييزات جدواها في الدراسة وفي التعرف على شيء من التباين في تعيين أعمال دون أخرى، وفي تثمين بعضها دون بعضها الآخر. إلا أنها تمييزات لا تكفي في التوصل الى قسمة بينة داخل هذه الأعمال والصناعات والمعالجات، على الرغم من انتباهنا الى وجود فروق نوعية بين قسم منها، «اعتيادي» إذا جاز القول، وآخر لافت، أو مميز، أي يستدعي إتقاناً وتثمينات له في الوقت نفسه. هذه التمايزات لا تكفي، لكنها ستساعدنا لاحقاً على تبين أشد للفروقات بين الصناعات.

3 . ب : الصناعات : تعيينات تاريخية

هل الأعمال هذه متساوية، مترادفة في نصابها العملي والاعتباري والاجتماعي؟ هل يمتاز بعضها عن بعضها الآخر؟ لا يوفر المعجم قواعد ترتيبية قابلة لاقامة توزيع داخلي في هذه القائمة، إلا أننا نستطيع التعرف على بعض التمايزات الممكنة بواسطة مؤشرات أخرى. فما المؤشرات هذه؟

اقتضى منا الأمر العودة الى مجموع ما توصلنا اليه في الفصول السابقة، أي مجموع المعطيات الواردة في المجاميع الدلالية كلها، وفي آن. وهي مراجعة نافعة على غير صعيد:

- نافعة في التحقق من المادة التاريخية، وفي التمييز بين مواد المعجم، من جهة، وبين مواد المصادر التي عدنا إليها، من جهة ثانية، فنتوصل من مجرد مقارنتها الى معرفة تتعدى مسألة «النواقص» أو «السقطات»، لتطاول طبيعة المواد المتوافرة، أي مصاعبها التكوينية؛

- ونافعة في التحقق، بل في المقارنة بين «المتوافر» من المواد هذه، وبين ما غيبته الكتابة التجميعية - التاريخية، أو حذفته أو أهملته، أو ما لم تجعله مادة لجمع أو لتفكير.

وهما وجهان للنفع يفيداننا عملياً في التحقق من قدرة المواد على تعيين التجارب والممارسات البشرية في إنتاج جميلها، وفي كيفيات تعرفها عليه وتلقيها له. فكيف نتحقق من المواد في توافرها وتغيبها؟

لا نجد صعوبة، إذا ما نظرنا، بداية، الى مواد المعجم، في التحقق من أن مواد «الدار» هي أوسع المواد المعجمية في المجاميع، وتليها في القيمة مواد «الشعر» و«الغناء» و«الشارة»، فيما يقتصر مجموع «الكتابة» الدلالي، وخصوصاً «الدمية»، على مواد قليلة. أيفيد «وزن» كل مجموع دلالي عن «وزن» كل صنيع إنساني مقابل للمجموع الدلالي في التجربة التاريخية؟ هل يُعَيِّن هذا الترتيب ترتيباً في الحساب الاجتماعي في التجربة التاريخية؟

هذا ما نحسن الإجابة عنه لو أجرينا مقارنة، بل مقابلة بين مواد المعجم، من جهة، والمواد المتوافرة في المصادر، من جهة ثانية. لا يسعنا ضمن حدود بحثنا إجراء مثل هذه المقابلة، التي تشترط العودة الى مواد عديدة، إلا أننا نستطيع الانتباه الى ما نجده في المصادر، من جهة، والى ما لا نجده في المعجم، من جهة ثانية. وهي مقابلة عدنا اليها عملياً في متن الفصول السابقة، حيث أعانتنا معطيات المصادر على سد نقص ما افتقدناه في المعجم، وأكملنا به معرفتنا بكل مجموع دلالي. فبما أفادتنا المصادر تعويضاً عن نواقص المعجم؟

الإجابة عن هذا السؤال ليست متاحة أبداً، ذلك أننا نفترض وجود قياسات مناسبة وموضوعية لفحص مواد المعجم ومواد المصادر، فيما يقوم الأمر، أو قام بالأحرى على حركة رواح ومجيء «أنارت» فيها المصادر ما بدا «معتماً» أو «ملتبساً» في المعجم، من دون أن نقوى فعلياً على معرفة نواقصه الأكيدة.

ومع ذلك لا نمسك عن طرح الأسئلة التالية: هل نقول ان «كتاب العين» ما كفانا في الحديث عن «العمران الإسلامي»، وفي تعرف أوفى وأبين على نمط البناء، ولا سيما للمساجد والقصور، حيث ان مواد المعجم اكتفت بذكر حصول عمارة جديدة هي «المسجد» أو «المأذنة» أو «المقصورة» أو غيرها، من دون أن نرى فيها صورة أغنى عن حركة البناء الواسعة التي عرفتها الجماعات الإسلامية في الفترة المدروسة؟ هل نقول ان

مواد «الغناء» ظلت دون ما عرفناه عن حال الغناء وتطوره في العصر الأموي؟ أو أن مواد «الكتابة» أتت دون ما بلغه فن الخط من تطور سريع في دواوين الخلافة في دمشق ثم في بغداد؟

وماذا نقول عما غيبه المعجم والمصادر في آن، أو عما أهمله أو ما جعله موضوع جمع وتفكر؟ نطرح هذا السؤال بعد أن تحققنا من كون مواد «الدمية» (التصوير والتمثيل) قليلة للغاية ومعدودة، إذا ما قيست بما جرى كشفه لاحقاً من مواد فنية في هذين الميدانين، ما لا نجد أثراً له في المعجم ولا في المصادر.

يمكننا أن نثير أسئلة مزيدة، إلا أن طرحها يغيّب تماماً وظيفة المعجم، وهي ضبط ثبت الألفاظ ومعانيها، لا العرض الثقافي بأية حال. هذا ما يجيب عنه، فيما بدا لنا، الوقوف على حقيقة التعيين والتعريف، كما هي عليه في «كتاب العين»، أي التسميات، أو الوقوف على حقيقة «اللغة الواصفة»، كما نسميها في لغة اليوم.

3 . ج : تسميات الصناعات

ان التعرف على حقيقة القيمة التي يوليها مجتمع ما لصنيع انساني لا يتحقق في قياس «الحجم» الذي يخص به هذا الصنيع وحسب، وإنما أيضاً في التعرف على ما ولدته «الكفاية» اللغوية من «لغة واصفة»، متطورة أو محدودة، للصناعات وتلقيها.

لن نجد صعوبة، في مراجعتنا هذه، في ملاحظة كون الشعر يحتل أرفع المرتبات في قائمة الصناعات المخصوصة بالدراسة. فالمعجم مثل المصادر تضيق بالألفاظ الدقيقة التي تعين الشعر في أدق مواده وظاهراته وأحواله وأصنافه. ولو توقفنا أمام كل عمل يرد ذكره في المعجم، لما وجدنا ما هو متوافر في ميدان الشعر من تعيينات، كانت سابقة على عهد الخليل نفسه، قبل أن يعززها بدوره، ولا سيما في تسميات العروض. فنحن نعثر في مادة المعجم (حتى لا نحيل الى المصادر) على معطيات واسعة، شديدة التعريف، دقيقة التسمية، لأمور عديدة مما يقع في عمليات الشعر أو تلقيه، ما لا نجد حاجة للعودة اليه من جديد.

هذا ما يمكن قوله، وإن في صورة أقل، عن «الغناء» أيضاً، إذ يحفل المعجم، والمصادر أكثر، بمعطيات متوسعة عن أنواع الغناء وعن أوصاف «عدته»، ما لا نجد ضرورة لعرضه مرة أخرى. هذا ما تحققنا منه أيضاً في أنواع الصناعات والأعمال الداخلة في الزينة الشخصية، كما تحققنا منها في فصل «الشارة». هذا ما يمكن قوله في صورة أقل عن صناعة «الكتابة» التي تفوز بحدود دنيا، أي ناشئة، من التسمية والتعيين.

غير أننا نفتقد الى معلومات وتعيينات وصفية خاصة بعدة «البناء» و«التصوير» و«التمثيل»، ما يثير غير مشكلة: هل نعزو فقدان التعيين في مجالي التصوير والتمثيل الى ممنوعات وتحريمات أو لتراجع في الممارسات هذه في عهد الخليل؟ أم نعزوه الى كونها صناعات ما حازت على مقادير عليا في التعيين والتسمية؟

نثير الأسئلة، وقد طلبنا الإجابة عنها في مسعى آخر، وهو الوقوف، ولو سريعاً، عما أفادته المصادر عن الصناعات هذه؟ هل نؤكد معطيات المصادر أم نصحح معطيات المعجم؟ هل نحافظ على نِسَب التعيين نفسها بين المصادر والمعجم؟

كتاب «المخترع في فنون الصنع»[17] نادر في التآليف العربية القديمة، بل فريد في نوعه في الكتب المحققة التي بلغتنا، إذ يشتمل على عدة واسعة من تسميات الصناعات، مجموعة في كتاب واحد. نجد طبعاً في كتاب «صبح الأعشى» للقلقشندي، أو في أوصاف الرحالة لعدد من العمائر الإسلامية، أو في كتب «الجواهر» وغيرها، تسميات مخصوصة بصناعة الكتابة، أو بالألفاظ المعمارية، أو بغيرها من مسميات الزينة، إلا أنها تسميات متوزعة ومتفرقة وتخص ميداناً من دون غيره. أما كتاب المظفر الرسولي فيجيب على عدد واسع من هذه الحاجات، عدا أنه يمثل عينة نتوصل منها الى معالجة معضلة التسمية الخاصة ببعض الصناعات على الأقل.

انتبهنا عند معالجتنا لمختلف الصناعات في الفصول الستة إلى افتقار بعضها الى مسمياته، وراعنا في العملية نفسها كون صناعة الشعر لا تفتقر أبداً، بل تتوافر لها مثل هذه «العدة»: لماذا الشعر موصوف ومعين في صورة موسعة نلقى آثارها في غير كتاب ومعجم من التآليف العربية القديمة؟ هذا ما يمكن أن نقوله أيضاً عن صناعة الخط والكتابة التي نجد تسمياتها الدقيقة والمخصوصة في غير كتاب من كتب «أدب الكتاب» للصولي والقلقشندي وابن باديس والتوحيدي وغيرهم. وماذا عن الصناعات الأخرى؟

كتاب المظفر الرسولي يجيب عن شيء من حاجتنا وأسئلتنا، إذ يشتمل على عدد واسع من التسميات الواقعة في غير صناعة، وجمعها المحقق في مسارد خاصة بها في نهاية الكتاب (م. ن.، ص 241 - 275): تسميات الحرف والصناعات وأسماء المشتغلين بها، والأدوات والمواد والآلات، والثياب والأقمشة وغيرها مما يتصل بفنون الكتابة والصباغة (على السقوف والثياب وخلافها) ومعالجات الذهب والفضة وغيرها.

---

(17) الملك المظفر يوسف بن عمر بن علي بن رسول (- 694 هـ.) : «المخترع في فنون من الصنع»، دراسة وتحقيق : د. محمد عيسى صالحية، مؤسسة الشراع العربي، الكويت، 1989 .

لن نتوقف أمام هذه التسميات في حد ذاتها، بل يعنينا منها طبيعتها التسموية إذا جاز القول: من أين تتأتى؟ أهي مخصوصة ومبتكرة أم متكررة؟

نقع في الكتاب على تسميات سبق أن أشرنا اليها، مثل: التزويق والتكفيت والصباغة والزخرفة والصور والبناء وغيرها. لكننا نجد تسميات لا ذكر لها خارج هذا الكتاب، مثل هذه: «في صفة غراء الكعب»، و«صفة عمل السيرون وصباغ العود القافلي وصقال النصاب»، و«صفة بيت الخيش والأرحية والمعاصر» وغيرها. وتعود على الأرجح الى لغة الصناع أنفسهم، في اطار اللغة المحكية غير العالِمة، وقد أخذ المظفر الرسولي منهم مادة كتابه هذا.

لغة مخصوصة، منغلقة على جسم المشتغلين بها، وهو ما نتحقق منه في كثرة الألفاظ والتراكيب العصية، التي نقرأها من دون أن نحسن فهمها، لا نحن ولا المحقق، في عدد كبير من الحالات، كما في هذا الشاهد: «ثم الحديد الذي للنقش وهو اللوزة، والصدر وتسمى صدر الباز والخالدي والنقطة المدورة، وأما الصقال الدقيق والصقال العريض فهذه تسمى دستا، والمنقاش والمناقيش مختلفة، فمنها شيء بقدشي، ثم نقطة النقش، وليس لها كلها عبارة تفهم بها ولا يحصل الغرض منها إلا بالمشاهدة» (م. ن.، ص 105).

إلا أن هذا الشاهد يفيدنا في أمر آخر، وهو أن عدداً من الأعمال التي يقوم بها الصناع ما كان موصوفاً، ولا يمتلك بالضرورة تسمياته المخصوصة، ما يجعل «المشاهدة» لازمة لفهم المقصود منها. وهو ما يجد المظفر الرسولي لزاماً عليه أن يوضحه، اذ يقول: «صفة تجليد الكتب وان كانت صفتها في هذا الكتاب محكمة لكنها لا يفهمها من يريد تعلمها بالوصف والتذكير، وإنما طريقها المشاهدة، لعمل المجلد كيف يفعل، فاذا عُرِضَتْ بالمشاهدة هذه، وإنما يكون ما في الكتاب مُذكراً لعمل ذلك، إذا فات من ذهنك شيء من الصفة فاعرف ذلك» (الصفحة نفسها).

ونتساءل مع الدكتور صالحية، محقق الكتاب: «لما لم يُدون الصناع أو الأدباء العرب ذخائرهم الصناعية والحرفية؟ لِمَ لا نعثر إلا على عدد محدود من المصنفات التي اهتمت بالصناعة مباشرة؟» (م. ن.، ص 6). للإجابة عن ذلك، يورد المحقق نصوصاً ثلاثة يخلص منها الى القول: «ان الحفاظ على سر الصناعة كان هو الدافع وراء كتمانها فلا يودع أحد ولا يباح به إلا في ظروف وأحوال خاصة» (م. ن.، ص 8).

ظلت هذه الصناعات بعيدة عن نظر العلماء واللغويين، كما سوَّر الصناع أنفسهم

خبراتهم هذه بستار من التعمية، فلا تخرج أصول الصنع من أربابها إلا في ظروف وأحوال خاصة، ولا سيما بين الآباء والبنين، على ما هو معروف، ليس في الصناعات العربية والإسلامية وحسب، بل في عدد آخر من الثقافات في العالم.

يمكننا أيضاً أن نتحقق من النتيجة هذه بالعودة الى كتاب نادر، هو الآخر، كتاب «ما يحتاج اليه الصانع من علم الهندسة»[18] للبوزجاني المهندس: فقد قام المهندس المعروف (328 هـ . - 388 هـ .) في بغداد، وصديق التوحيدي، بشرح عدد من التعاليم البرهانية التي تساعد صناع البناء في أعمالهم، فما كانت النتيجة؟

يكثر الصناع استعمال عدد من الأعمال الهندسية، على ما يفيد البوزجاني في تقديم كتابه، ولكن مجردة «من العلل والبراهين»، وهو ما قام به في كتابه، «ليسهل على الصناع تناوله، وتقرب عليهم طريقته» (م. ن.، ص 23). أي أن البوزجاني يلاحظ إقدام الصناع على عدد من العمليات في البناء تبعاً لخبرات متوارثة، من دون حسابات دقيقة يوفرها علم الهندسة. فهو ينتبه، على سبيل المثال، الى كون الصناع يتحققون من صحة المسطرة «بالعين»، «وذلك إذا نظرنا من أحد طرفي المسطرة مع الحرف الى الطرف الآخر تبين ما كان فيه من المواضع الناتئة والمنخفضة لصحة استقامة الشعاعات»، فيقترح عليهم طريقة أخرى، هي التالية: «فاذا فرغنا من تصحيحها وأردنا ان نعرف صحتها، وضعناها على موضع مستوٍ، وخططنا مع حرفها خطاً، ثم قلبنا المسطرة وخالفنا بين طرفيها، وخططنا مع حرفها خطاً آخر، فإذا انطبق الخطان كانت المسطرة صحيحة. وإن لم ينطبق الخطان علمنا أن مواضع الاعوجاج فيها هي المواضع التي يفترق فيها الخطان ولا ينطبقان» (م. ن.، ص 26).

نتأكد في هذا الكتاب أيضاً من كون عدد من العمليات الداخلة في عمل الصناع لا يمتلك بعد لغته الواصفة، بل يتحقق عبر «العين» أو «المشاهدة»، كما قلنا أعلاه. كما نتبين فيه أيضاً كون البوزجاني، وهو العالم القدير، لا يستعمل، ولا يقترح تسميات مخصوصة بهذا النوع من العمليات. فلغة كتابه محدودة ومقتضبة للغاية، لا نقع فيها على ما وقعنا عليه في كتاب المظفر الرسولي، أي لغة الصناع الخصوصية، ولا نعثر فيه على مقترحات تسموية جديدة.

---

(18) أبو الوفاء محمد بن محمد البوزجاني: «ما يحتاج اليه الصانع من علم الهندسة»، حققه وقدم له: د. صالح أحمد العلي، مطبعة جامعة بغداد، 1979، بغداد.

ظلت لغة قسم من مسميات الصناعة، إذن، بعيدة عن أي تعيين خصوصي لها، فيما عدا اللغة «المهنية» للصناع؛ كما لم تعرف هذه اللغة بالمقابل عناية مخصوصة بها من العلماء واللغويين، ما يشير في الحالتين الى تفاوت في المعالجة، وهو في الأساس تفاوت في الاعتبار والحساب الاجتماعيين. ونخلص من دراسة «الصناعات» الى التوصلات التالية:

- بإمكاننا التمييز بين «العمل» و«الفعل» من جهة وبين الألفاظ الأخرى من جهة ثانية في سياقات المعجم واستعمالاته على أن اللفظين المذكورين يُعَيِّنان تحديداً تحركات فردية غير مقعدة، أو لا تتطلب أداء احترافياً معيناً في المعالجة، وليست بالتالي أعمالاً منظمة، يقوم بها صناع وفعلة دون غيرهم.

- يمكننا التفريق أيضاً في المعجم بين لفظي «الصنعة» و«الحرفة»، من جهة، وغيرها من الألفاظ المعينة للعمل والسلوكات البشرية، من جهة ثانية، حيث ان اللفظين المذكورين يشيران الى الانصراف في ممارسة عمل بعينه، والى امتهانه وسيلة للرزق من قبل أناس بعينهم، على أن في أعمالهم ما يؤدي الى تفنن في المعالجة والى تميز في النتيجة.

- ويمكن الوقوف كذلك أمام لفظ ناشىء في العربية، «الصناعة»، والانتباه الى كونه يشير الى دلالة جديدة في الأعمال والسلوكات الإنسانية، وهو «العلم» بصنعة ما، ما يشكل اعترافاً وتأكيداً لمكانة متميزة باتت تحتلها هذه المهنة أو تلك. يحدثنا «كتاب العين» عن «الصناعة»، ولكن في مواضع قليلة، مثل حديثه عن «صناعة الغناء»، من دون أن يعرض تعريفه لها. الانتقالة بينة، وهو ما نتحقق منه بالعودة الى المصادر، ولا سيما الى كتب الفلاسفة بعد عهد الخليل، حيث «الصناعة» تعين العلم بممارسة ما، سواء أكانت قولية كالشعر، أو مادية كالتزاويق، أو عقلية كالفلسفة وغيرها. ان الحديث عن «الصناعة» بالتالي لا يخص ممارسة دون أخرى، بل يعني الانتقال الى عناية أعلى، أي عناية الوصف والتفكير، بالممارسات الصنعية أو «التخييلية»، أياً كانت.

لهذا نقول ان الترادف غير ممكن أو غير قائم بين حمولات لفظ «الفن» وحمولات لفظ «الصناعة»: فاللفظ الأول (ars - art) يشير الى صناعات من دون غيرها، سواء في تعريفاته الأوروبية القديمة («الفنون اليدوية» و«الفنون العقلية») أو الجديدة («الفنون التشكيلية»)، أما اللفظ الثاني، «الصناعة»، فيشير في العربية الى شيء آخر، هو العلم بالشيء.

4 : الحسن : مساع تعريفية

توقفنا أعلاه، عند ملاحظتنا للفروقات والتمايزات بين الصناعات عموماً، أمام عدد من «الصفات» في واقع الأمر، أي ما يحدد سمة هذا الصنيع (أو مجموعة منه) أو غيره. هكذا وجدنا أن صناعة، مثل الشعر تحديداً وتخصيصاً، تمتاز بصفات تخصها من دون غيرها، أو هي مع الغناء وحسب؛ أو وجدنا صناعات تشترك فيما بينها بصفات (مثل الرزق، أو الفخار، أو اليدوي، أو الفطنة أو غيرها) لا نلقاها في غيرها.

وجدنا ضرورة للعودة من جديد الى «كتاب العين»، لملاحظة علاقات «الإسناد» المبنية بين أعمال وسلوكات، من جهة، وبين «صفات» و«نعوت» تلحق بها أو تسند إليها من جهة أخرى. وهي علاقات إسنادية تبين لنا شيئاً مما هو عليه «التلقي الجمالي» واقعاً، إذ تعين لنا الصفات التي يطلقها الاستعمال اللغوي (والاجتماعي بالتالي) على هذا العمل أو ذاك، أي تبين السمات الواقعة في العمل، التي هي محل تثمين وتقدير وانتباه من قبل الأفراد والجماعات.

يقول الجرجاني: «ولا هذا الشرف العظيم ولا هذه المزية الجليلة والروعة التي تدخل على النفوس عند هذا الكلام لمجرد الاستعارة، ولكن لأن يُسلك بالكلام طريق ما يسند الفعل فيه الى الشيء وهو لما هو من سببه فيرفع به ما يسند اليه ويؤتى بالذي الفعل له في المعنى منصوباً بعده مبيناً أن ذلك الإسناد وتلك النسبة الى ذلك الأول إنما كان من أجل هذا الثاني ولما بينه وبينه من الاتصال والملابسة»[19]. وهو قول يفيدنا أنه تنشأ بين الكلمات علاقات إسناد، هي في أساس الروعة والمزية والشرف. ألا يمكننا أن نستهدي بهذا القول في معرض تعرفنا على التقويمات والتثمينات التي تلحق بعدد من الأعمال دون غيرها، أي على ما يوجد في أساس العلاقة «الجمالية»؟

يمكننا، لو عدنا الى تعريفات «كتاب العين»، أن نقع على عدد واسع من «الصفات» و«النعوت»، فما هي ؟

يؤكد المعجم في معرض تعريفه بـ«الوصف»: «الوصف: وصفُك الشيء بحليته ونعته»، ما يعين طرفين في علاقة، «الشيء» و«حليته» (أو «نعته»). وهي علاقة تقوم على تبين ما هو عليه الشيء، لا في صورة وصفية وحسب، وإنما في صورة تظهر

---

(19) عبد القاهر الجرجاني : «دلائل الإعجاز»، تحقيق : الشيخ محمد عبده والشيخ محمد محمود التركزي الشنقيطي ومحمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص 79 .

«حلاه» أيضاً، أي جماله. ذلك أن التعريف ينشيء علاقة متداخلة وملتبسة، واقعة بين «الوصف» و«التثمين» في آن، طالما أننا لا نقوى على وصف مجرد، إذا جاز القول، أو منزه عن أي ميل أو اعتبار أو تقدير أو تثمين. وماذا عن «النعت»؟

يؤكد المعجم: «هو وصفك الشيء بما فيه. ويقال: النعت وصف الشيء بما فيه الى الحسن مذهبه». نرى في التعريف اقتراباً وتداخلاً، كما أبنا سابقاً، بين «الوصف» و«التثمين» (أو الاستحسان). وماذا لو نتوقف عند «الصفة» و«النعت» في حساب النحويين، الذين رفعوا من المكانة المفهومية لهذين اللفظين: أعلينا أن نميز، وفقاً للنحويين، بين «الصفة» الخاصة بالمتغير والثابت، فلا نقول: نعوت الله بل صفاته، على سبيل المثال، وبين «النعت» الخاص بما يتغير، نحو: قائم وضارب؟ يمكننا القبول بمواضعات النحويين حول «النعت»، وهو أنه يُعَيِّن، في اصطلاحهم، التابع الذي يكمل متبوعه ببيان صفة من صفاته. يبقى، إذن، أن نعين «الصفة» (أو الصفات)؟

نجد في معطيات المعجم جملاً وتراكيب عديدة تقوم على علاقات إسنادية بين «تابع» و«متبوع»، أو بين «شيء» و«صفة» (أو «نعت»)، على ما فيها من وصف «بما فيه الى الحسن مذهبه»، حسب المعجم. نسوق عدداً من العينات إيضاحاً لمطلوبنا من العرض، في تعيينات «الجارية»: «جارية حسنة المعرى، أي: حسنة عند تجريدها من ثياب»؛ «عطبول: جارية وضيئة فتية حسنة»؛ «جارية ممطوطة المتنين أي ممدودة حسنة» وغيرها. نتبين في هذه الجمل علاقة إسناد بين الجارية، في مثلنا، وبين صفات، تصفها بقدر ما تعلي من شأنها، وهي: «حسنة المعرى»، «ممطوطة المتنين»، «وضيئة فتية حسنة». فما نقول عن الصفات والنعوت في «كتاب العين»؟

لن نقوم بإحصاء لها في معطيات المعجم، بل نكتفي بملاحظة السمات التالية الواقعة في التمييز بين الأشياء تبعاً لصفاتها: يمكننا أن نميز بين «الكبير» و«الصغير»، بين «الطويل» و«القصير»، بين «الضيق» و«الواسع»، بين «الجيد» و«السيىء»، بين «المشوه» و«التام»، بين «الكامل» و«الناقص»، بين «النافع» و«الضار»، بين «اللين» و«الخشن»، بين «العالي» و«المنخفض»، بين «الكريه» و«الطيب»، الى غير ذلك من الصفات التمييزية.

وهي صفات تقع في الأشياء تبعاً للحواس، في المقام الأول، حيث اننا نستطيع، فيما لو شئنا، أن نسرد قوائم خاصة بالصفات المستحبة أو المكروهة في كل شيء متصل بهذه الحاسة أو تلك. وهو ما سعى الى تطبيقه غير عالم قديم، مثل ابن طباطبا الذي جمع في تعريف الشعر بين الحواس الخمس: «وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحد كيفيتها: كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة

المساق، وكالأرايح الفائحة المختلفة الطيب والنسيم، وكالنقوش الملونة التقاسيم والأصباغ، وكالايقاع المطرب المختلف التأليف، وكالملامس اللذيذة الشهية الحس، فهي تلائمه إذا وردت عليه»[20].

وهو سعي نلقاه أيضاً عند عدد من علماء علم الجمال الغربيين، مثل موريس نيدونسيل (Maurice Nédoncelle)، الذي يؤكد: «إذا كان الأمر على الحال هذه، فلما نبحث عن تصنيف للفنون في أمكنة بعيدة؟ (. . .) أما المبدأ البسيط (للتصنيف)، والأعدل، فتوفره لنا قائمة حواسنا نفسها»[21].

إلا أن هذه القوائم لن تفيدنا في التعرف على سمة (أو سمات) مسندة بهذا الشيء دون ذاك، على انها نعته الذي يثمنه فيما يصفه. فما العمل؟

غفلنا في القوائم التي أشرنا اليها الى نوعين من «الصفات» و«النعوت» في المعجم:

- نوع أول مخصوص، نسميه «الصفات المستحسنة»، ونجده في عدد من الألفاظ المسندة الى الأشياء والأشخاص في المعجم؛

- نوع ثان عام، نسميه «الحسن» أو «نعت الحسن»، ونجده في لفظ واحد مسند الى عدد من الأشياء والأشخاص.

4 . أ : الصفات المستحسنة

لا يعين المعجم الصناعات في صورة مرتبة ومتبلورة إلا أن مواده تشير، في نوعية تعريفاتها أو في المواد المعجمية الخاصة بالصناعات، الى صفات مطلوبة أو مستحسنة فيها: أية صفات؟

قمنا بهذا المسعى بعد ان استرعانا في مواد المعجم الأمر التالي، وهو اشتراك عدد منها بـ«صفات» تسند الى هذا العمل دون ذاك. نسوق فيما يلي عدداً من النبذات المتصلة بأعمال مختلفة:

- «أَشْبَعْتُ الثوبَ صبغاً، أي: رَوَّيْته. وأَشْبَعْتُ القراءة والكتابةَ، أي: وفرت حروفها». «التَّرْجِيعُ: تَقارُبُ ضُرُوبِ الحَرَكاتِ في الصَّوْتِ. وهو يُرَجِّعُ في قِراءَتِه،

(20) محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي: «عيار الشعر»، تحقيق وتعليق: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندريه، طبعة ثالثة، 1984، ص 53.

(21) Maurice Nédoncelle : Introduction à l'ésthétique, P. U. F, Paris, 1967, p 74.

وهي قِراءَةُ أَصْحابِ الأَلْحان. والقِينَةُ والمُغَنِّيَةُ تُرَجِّعانِ في غِنائِهِما. وتَرْجِيعُ وَشْيِ النَّقْشِ والوَشْمِ والكِتابَةِ خُطُوطُها».

– «الحَيْكُ: النَّسْجُ، والحيك: أخذُ القولِ في القَلْبِ. يقالُ: ما يحيكُ كلامي في فلان».

– «السَّدَى: خِلافُ اللُّحْمَةِ، الواحِدَةُ بالهاء.

وإذا نَسَجَ الإنسانُ كلاماً أو أَمْراً بينَ قوم قِيلَ: سَدَّى بَيْنَهُم. والحائِكُ يُسَدِّي الثَّوْبَ، ويَتَسَدَّاهُ لِنَفْسِهِ، وأما التَّسْدِيَةُ فله ولِغَيْرِهِ، وكذلك ما أَشْبَهَ هذا، وقَوْلُهُ جَلَّ وعَزَّ: ﴿أَيَحْسَبُ الإنْسان أنْ يُتْرَكَ سُدى﴾ (سورة القيامة، 36)، أي: هملاً، وأَسْدَيْتُ الأَمْرَ إِسْداءً، أي: أَهْمَلْته».

نتحقق في هذه النبذات من كونها تشير الى أعمال تشترك فيما بينها صفات واحدة: ففي هذه النبذات أقوال عن أعمال الحياكة والكلام والغناء والكتابة والصباغة، فيتم استعمال فعل «روى» لوصف صباغة الثوب وكتابة الحروف في آن، وفعل «رَجَّع» لوصف الغناء والوشم والكتابة، وفعل «نسج» للكلام والثوب. يمكننا أن نعدد الأمثلة في «كتاب العين»، وكنا التمسنا جوانب منها في مدى الفصول السابقة، حيث انتبهنا إلى وجود تشاركات بين اللباس والكلام، مثل «حاشيتي» الثوب و«حشو» الكلام؛ أو بين البناء واللباس في لفظ «قرمد»؛ أو بين اللباس والغناء في لفظ «جسد»؛ أو بين الوشي والغناء في لفظ «جش» وغيرها[22].

أشرنا، إذن، الى تشاركات مستحسنة في الأعمال المنتجة وفق مهارات وكيفيات تدبيرية. كما يمكننا الإشارة أيضاً إلى تشاركات مستحسنة بين جمال طبيعي إنساني وآخر

(22) يمكننا أن نقع في عدد من التآليف القديمة على عدد واسع من الصفات المستحسنة، وقد اخترنا عدداً منها في «كتاب الموسيقى الكبير» للفارابي:
– «ولنسم الأجناس التي هي أقوى فعلاً «الأجناس القوية» والأجناس الأُخر «الأجناس اللينة»، ومن هذه، ما هي مفرطة باللين فلتسم «الراسمة والناظمة»، ومنها ما هي متوسطة فلتسم «الملونة» من قبل أن المفرطة في اللين لما كان تأثيرها في النفس تأثيراً ضعيفاً، شابَهَ المصورَ الذي يبتدئ أول شيءٍ فيرسم الشكل وينظمه، ثم من بعد ذلك يلونه من غير أن يكسوه زينة، ثم من بعد ذلك يكمله» (ص 161).
– «والألحان بالجملة، على ما قد قلناه في مواضع أُخر، صنفان، على مثال ما عليه كثير من سائر المحسوسات الأُخر المركبة، مثل المبصرات والتماثيل والتزاويق، فإن منها ما أُلِّفَ ليلحق الحواسَّ منه لذةٌ فقط، من غير أن يُوقع في النفس شيئاً آخر، ومنها ما أُلِّفَ ليفيد النفس مع اللذة شيئاً آخر من تخيلات أو انفعالات، ويكون بها محاكيات أمور أُخر» (ص 1179 – 1180). =

حيواني، أو بين جمال طبيعي وآخر مصنوع، كما تبينا ذلك في فصل «الشارة». فما التشاركات هذه؟

لن نقوم بتحليل هذه التشاركات، مكتفين بالقول، أو بالتمييز، بين طورين في الاستعمال اللغوي: الطور «الاعتيادي»، إذا جاز القول، الذي يتم فيه استعمال صفة ما لنعت شيء أو إنسان، والطور «المجازي» (أو «الاستقراضي») الذي يتم فيه استعمال الصفة عينها لنعت شيء آخر، غير موضوع له في الأساس. أي أننا أمام توسعة دلالية، بالتالي، اقتضتها اللغة في استعمالاتها وتسمياتها. فنحن نقوى على الملاحظة أن لفظ «الحاشية» أتى للثوب قبل الكلام، و«الوشي» للثوب قبل الصوت، الى غير ذلك من التوسعات الدلالية المعروفة، التي ترتقي بالمعنى المادي الى دلالة تجريدية أو أقل مادية مما كانت عليه، على ما يقول العاملون في تأريخ الاستعمالات الدلالية.

ما يستوقفنا في هذه التشاركات يتعدى الأمر هذا، ويطاول شأناً مختلفاً يتصل بالعلاقات فيما بينها. فلقد وجدنا ان صفات دون أخرى قابلة، هي الأخرى، لأن تكون استيعابية لغيرها، مما يقع فيه التمايز والتثمين.

هذا ما يمكن قوله عن الألفاظ التالية: «الوشي» و«الزخرفة» و«الزينة» و«الحسن» في شكل مخصوص.

- **الوشي** : لن نقوم بدراسة مستقصية لهذا اللفظ في سياقاته المختلفة، ودلالاته

= - الألحان ثلاثة أصناف، هي : «صنف يكسب النفس لذاذة وأنق مسموع، ويفيدها أيضاً راحة من غير أن يكون له صنع في النفس أكثر من ذلك.
وصنف يفيد النفس مع ذلك تخيلات ويوقع فيها تصورات أشياء ويحاكي أموراً يرسمها في النفس، وحالها في ذلك كالحال في التزاويق والتماثيل المحسوسة بالبصر، فان منها ما يحصل عنها في البصر منظر أنيق فقط، ومنها ما يحاكي مع ذلك هيئات أشياء وانفعالاتها وأفعالها وأخلاقها وشيمها، على ما كانت عليه التماثيل القديمة التي كانت العامة فيما خلا من الزمان يعظمونها على أنها مثالات للآلهة التي كانوا يعبدونها مع الله أو من دون الله جل وتعالى، فانها كانت مصورة على خلق وهيئات تنبئ عن الأفعال والشيم والإرادات التي كانوا ينسبونها الى كل واحد منهم، مثل ما حكاه «جالينوس» الطبيب عن بعض الأصنام التي رآها، ومثل ما هو الآن في الهند» (ص 62 - 63).
- «ومنها ما صيغت صياغة تعسر بها محاكاة الألحان الكاملة أو لا يمكن أصلاً أن تجعل لها معونة فيها، لكن سبيلها سبيل التزاويق التي لم تجعل محاكاة لشيء بل صيغت صياغة لها منظر لذيذ فقط، وذلك بمنزلة الطرائق والدواشين الفارسية والخراسانية التي ليس يمكن أن يغنى عليها» (ص 69).

المتغيرة بالتالي. ما تعنينا ملاحظته، في المقام الأول، هو أن للفظ قوة ثقل وجذب، نتحقق منها في وروده الكثير في نبذات المعجم، كما في وقوعه في سياقات تعريفية متعددة، من الثوب الى النقش والصوت والكتابة وغيرها: «النمش: خطوط النقوش من الوشي ونحوه»؛ «الحائك واش يشي وشياً، أي: نسجاً وتأليفاً» وغيرها.

وما تجدر الإشارة اليه هو أن دلالة اللفظ الأولى، «الاعتيادية»، تعين الاختلاف اللوني في الفرس، قبل أن تتأكد دلالات أخرى تشير الى تفنن في تخطيطات الثياب أو السيوف وغيرها. ويصل الأمر الى درجة تعيين أرفع، وهو تعريف أحد الأصوات بعينها، كما ورد ذلك في فصل «الصوت». ومن الممكن التأكيد أن دلالة اللفظ الأولى لونية، وتشير الى اختلاف بين الألوان، والدلالة الثانية تعين تخطيطات تزيينية، أي معالجات تحسينية للمادة ولشكلها بالتالي، والدلالة الثالثة، صوتية خالصة.

- **الزخرفة** : اسم جامع ومرادف للزينة، ويقع في البناء («بيت مزخرف»)، وفي الهيئة الانسانية («تزخرف الرجل: تزين»)، وفي المصنوعات النفيسة («الزخرف: الذهب») وغيرها. ولعل دلالته الأولى أفادت الإشارة الى مادة الذهب، ما كان معتبراً مادة نفيسة، مميزة بالتالي عن المواد الأخرى، وما يجعلها أهلاً بالتثمين والتقويم الحسن. أما دلالته الثانية فتشير الى تحسينات تزيينية داخلة على حوامل مادية عديدة، من جسم الإنسان الى البيت، ما يجعلها أجمل من غيرها.

- **الزينة** : وهو اسم جامع، على ما يفيد المعجم: «الزينة اسم جامع لكل ما يتزين به»، وهذا يصح في زينة البيت، والهيئة، وزينة السلاح، والكتاب، والصورة؛ ويرد في مواضع وسياقات عديدة في المعجم: «الزبرج: زينة السلاح»، «ترقين الكتاب: تزيينه»، «وغنت بزينتها عن جمالها» وغيرها.

ولعلنا نجد في اللفظ، «الزون»، الدال على مكان اجتماع المعبودات الوثنية في الجاهلية، أي التماثيل والدمى وغيرها، إحدى الدلالات الأولى لـ«الزينة»، قبل أن تتم توسعته الدلالية التي تقرنه بعمليات التحسين والتفنن، التي تصيب حوامل مادية عديدة. ويمكننا القول ان لفظ الزينة يمثل في «كتاب العين»، وفي سياقاته المختلفة، لفظاً ذا قدرة استيعابية واسعة تجعله قريباً من لفظ «الحسن» (الذي سنتوقف لمعالجته أدناه): إذا كان «الحسن» يقع، على ما سنوضح أدناه، في وصف وتقويم غير فعل وأثر، فإن «الزينة» تقع، على اتساعها، في عدد مخصوص من الاستعمالات، ما يشير الى معالجات وقيم بعينها دون غيرها، وهو ما يدخل في باب الصنع، لا في باب الطبيعي من الجمالات.

4 . ب : نعت الحسن

اخترنا التمييز بين «الصفات» و«النعت»، جاعلين اللفظ الأول متعدداً، وهو ما تأكدنا منه أعلاه، واللفظ الثاني مفرداً، يشير الى «اسم جامع»، مسترشدين بما قام به قدامة بن جعفر، الذي جعل «النعت» غاية ما يطلبه الشعر من «الجودة»، أي باباً تصنيفياً عاماً لأغراض الشعر[23].

نتحقق في المعجم من أن «القبح» و«القباحة»، «نقيض الحسن»، وأنه «عام في كل شيء». ولهذا أفردنا لـ«الحسن» مكانة خاصة، بعد أن تنبهنا الى وقوعه صفة تمييزية في عدد من المواضع والإسنادات:

- يقال «الحسن» في الجمال الطبيعي كما في هذه النبذات: «الأثعبان الوجه الضخم في حسن وبياض»؛ أو للجارية: «جارية حسنة المعرى، أي: حسنة عند تجريدها من ثياب»؛ «العَشنط: هو الشاب الظريف مع حسن جسم»؛ «عطبول: جارية وضيئة فتية حسنة»؛ «جارية ممطوطة المتنين أي ممدودة حسنة» وغيرها؛

- يقال الحسن في صفات الأشياء المادية: «حسن لون الشيء، ونضارته»؛ «الزهرهة: حسن بصيص لون البشرة، وأشباه ذلك» وغيرها؛

- ويقال في الأفعال الكلامية والصناعية الفنية: «خطيب وَغْوَع: نعت له حسن»؛ «حبرت الكلام والشعر: حسنته، التحبير: حسنُ الخط» وغيرها؛

- ويقع الحسن في الأفعال المحمودة: و«المحاسن من الأعمال ضد المساوئ»؛ «الفنع: نشر الثناء الحسن»، كما يقال في «الطواعية الحسنة»، و«حسن الرجوع عن الشيء»، و«حسن المعونة»؛ «المدح: نقيض الهجاء وهو حسن الثناء» وغيرها؛

- ويقع في الوصف الحيواني: «الروع: الفزع (. . .) وكذلك كل شيء يروعك منه جمال أو كثرة. تقول: راعني فهو رائع. وفرس رائع: كريم يروعك حسنه، وفرس رائع بين الروعة». «ويقال: جمل خرعوب أي طويل في حسن خلق» وغيرها.

كما نجد في النبذات المعجمية ما ينسب هذه الأفعال، أو ما يسندها، إلى «الجمال» بدل «الحسن»: «العَبْقَرة: المرأة التارة الجميلة»؛ «العيطموس: المرأة التارة، ذات قوام وألواح»؛ «على فلان مسحة من جمال». هذا ما يمكن أن نقوله عن «الحَبْر والسبر»، وهو «الجمال والبهاء»؛ أو عن «الملاحة» و«الروعة» وغيرها، إذ نجد فيما

---

(23) أبو الفرج قدامة بن جعفر: «نقد الشعر»، ص 64 .

بينها ترادفات عديدة، غير أن لفظ «الحسن» يرد أكثر في النبذات، عدا أنه يقع في صفات أعمال وهيئات عديدة، تجعله بمثابة «الاسم الجامع» لها.

يقع الحسن، إذن، «صفة» في عدد من المسميات، المادية والانسانية والحيوانية والاعتبارية والكلامية والصناعية، كما يقع أيضاً بوصفه «نعتاً» لها. فما «النعت»؟ هو «وصفك الشيء بما فيه. ويقال النعت وصف الشيء بما فيه الى الحسن مذهبه، إلا أن يتكلف متكلف، فيقول: هذا نعت سوء. فأما العرب العاربة فإنما تقول لشيء إذا كان على استكمال النعت: هو نعت كما ترى، يريد التتمة». ما يعنينا في هذا التعريف، أو ما يزيد بالأحرى على ما وقعنا عليه حتى الآن من حمولات محددة للحسن، هو اشتماله على سمة دلالية تجعل للحسن «مذهباً»، بل «تتمة» تعين وصول العمل أو الهيئة مبلغاً «تاماً» ومكتملاً. وهو ما نتحقق منه في صورة أوضح في هذا التعريف الآخر لـ«النعت»: «كل شيء كان بالغاً. تقول: هو نعت، أي: جيد بالغ. والنعت: الفرس الذي هو غاية في العتق والروع إنه لنعت ونعيت». أي أن نعت الأشياء والكائنات والمصنوعات يتحدد بـ«كمالها» و«تمامها» في الحسن، «مما يملأ العين روعه وحسنه». أي أن الحسن يستدعي مثلما يجمع في تشبيكاته الدلالية أنواع «الروع»، أي إثارة المشاعر القوية المختلفة، التي تبدأ بـ«الإعجاب» وتصل الى «الفزع». ونقع على مشاعر أو سلوكات تختص بتعيين الإعجاب بالشيء، أو بملاحظة سمات داخلة في الصنع، أو في التصرف، وتقوم على عمليات معينة، تعنى بـ«المعالجة» أو بـ«التأنق» أو بـ«الإجادة» وغيرها: «الأنق: الإعجاب بالشيء، تقول: أَنِقْتُ به، وأنا آنَقُ به أَنقاً، وأنا به أَنِقٌ: معجب. وآنقني الشيء يؤنقني إيناقاً، وإنه لأنيق مؤنق، إذا أعجبك حسنه». والحسن مدعاة للتقبل الذي يبلغ حد التعجب به، سواء أكان مما «رأت العين من حال حسنة من المتاع واللباس»، أو مما نقع عليه في النظر الى امرأة لها «رُواء وشارة حسنة»، أو مما نجده في وصف الشيء «بحليته ونعته».

إذا كانت للحسن صفات نتحقق منها في الموجودات والهيئات والمصنوعات كالتمام والبلوغ والجودة، فإن هذه الصفات ليست ممكنة، أو حادثة، إلا من خلال «وصفنا» نفسه، أي كيفية تلقينا لها. فنحن نقع في غير نبذة معجمية على مواد تفيد صلة «الوصف» بـ«الحسن»، أو تقيم الصلات بين الحسن وإثارته للمشاعر القوية. هذا ما يبدو قوياً في الغناء، الذي يحدث في نفس سامعه حالة «الطرب»، وهي «ذهاب الحزن وحلول الفرح»، حسب «كتاب العين». وهذا ما نتحقق منه في تلقي «المناظر الحسنة» مما تراه العين، سواء أكان في الهيئة وغيرها. كما يبين لنا المعجم أيضاً أن الحسن قد

يقرب من الروعة، من إثارة الفزع عند من يقع عليه ناظره، أو «الدهش»، أو «العته»، وهو الاندهاش «من غير مس وجنون».

4 . ج : صناعات الحسن

هل نتمكن، بعد الوقوف على «الصفات» و«النعت» في المعجم، من إجراء «قسمة» خاصة بالصناعات والأعمال والسلوكات التي وجدناها مسندة الى الحسن أو موصوفة به؟

نتبين في المدونة المعجمية اشتراك صناعات أو مسميات بصفات واحدة، تجريدية السمات: فال«زخرفة» تُقال للرجل كما للبيت أو السفينة؛ و«الحياكة» للثوب كما للشعر؛ و«الزينة» للوجه كما للغناء؛ الى غير ذلك من التشاركات الدلالية، مثل القربى التكوينية بين الشعر والغناء، واشتراك «البيت» بين الشعر والبناء، ولزوم «الوضع» للشعر كما اللحن. إلا أن عمليات الاشتراك هذه لا تقدم لنا ترتيباً يعين قسمة هذه الصناعات أو نسبة بعضها إلى بعض.

لا يشتمل «كتاب العين» على «ترتيب» لهذه الصناعات والأعمال والسلوكات، ولا يخصها بقسمة، ذلك أن غرضه مختلف. لكننا نجد في مادة المعجم ما يساعدنا على ملاحظة «قسمة» (بل قسمات عديدة) ممكنة.

توصلنا أعلاه، عند الوقوف على الفروقات والتمايزات بين الصناعات، الى ملاحظة عدد من الأمور:

- تميز الشعر الحاسم عن غيره من الأفعال والصناعات، ما جعلنا نعتبره «الأعلى» بينها أو الأشد تثميناً واعتباراً من الجماعة؛

- تميز الغناء مع الشعر من ناحية تبلور قواعد الصنع بل الوضع، على أنها قواعد احتكام مخصوصة بكل صناعة، وتتميز بها الإجادة، وهو ما يتحقق في صورة أقل مع الكتابة، لأنها صناعة ناشئة في تطلباتها التحسينية الجديدة؛

- تميز التمثيل والتصوير من ناحية المقدرة على إنتاج الشبه ووفق المثال؛

- تميز صناعات تحويلية للمواد (نسيج، جواهر . . .) وتجميلية للظاهر الإنساني.

يمكننا، من ناحية أخرى، أن ننتبه الى حقيقة التبادل الذي تقوم عليه هذه الصنائع بين الجماعات البشرية، فنتوقف حول القربى في الأسواق بين الشعر والغناء والزينة، وفي الطقوس بين التصوير والتمثيل والشعر، وفي المجالس بين الشعر والغناء. . .

كما نستطيع، ضمن السعي نفسه، انتهاج سبيل آخر، إذ نجد في «كتاب العين»

أربع صناعات بينة ومشتبكة في دلالاتها مع الإسلام، هي: الشعر والغناء والتمثيل والتصوير. أي أننا نقوى، لو أردنا، أن نتوقف أمام تشابك الدلالات بين «الوحي» و«الوضع» و«الصنع» من جهة، وبين «الصورة» و«الخلق» من جهة أخرى، وبين «الشيطان» و«الفطنة»، وبين «السحر» و«الحسن» وغيرها من التقابلات المبينة لقسمة واقعة في المخيال الاجتماعي على الأقل. ولكن هل نجد في المعجم (وفي المصادر) نظاماً «ترتيبياً» لهذه الصناعات؟ أهو موجود في «كتاب العين»، أو ممكن بالاستناد الى المعطيات المتوافرة، أو مبتدع تماماً، أي «لا أصل له»، كما يعين المعجم فعل الابتداع؟

ان النظام التمييزي الذي أقمناه بين الممارسات والأعمال، والذي أدى الى الرفع من مكانة ممارسات عن غيرها، استند الى وقائع ومعطيات واقعة في المادة التي عملنا عليها. هذا يعني أننا لم نجد في ميدان عملنا لفظاً جامعاً أو نسقاً في الترتيب يقسم بين الممارسات على أساس من جمالها، لكننا وجدنا بالمقابل، اشتراكات في الصفات المستحسنة أتاح لنا اقتراح فصل ست ممارسات عن غيرها. لهذا نقول ان النظام التمييزي الذي اقترحناه «ممكن» انطلاقاً من ميدان عملنا، ولم نبتدعه بالتالي. طبعاً وجدنا لفظ «الحسن»، لكنه لا يقع في عدد مخصوص من السلوكات، أو الأعمال، أو الصناعات، أو غيرها، بل فيها كلها ما لا يمحضه سمة تمييزية، قابلة لأن تكون عنواناً ترتيبياً.

وبدا لنا لفظ «الزينة» أشد تعييناً وقربى من موضوعنا، حيث انه يقع في عدد من السلوكات والممارسات دون غيرها، ومنها ما يقع تحديداً في ميدان عملنا. إلا أن مشكلتنا مع «الزينة» من نوع آخر، وهي أنه يشير الى تحويل للمادة وإعلاء لها وتحسين لشكلها، وهو ما لا يتحقق تماماً في الشعر، وفي صورة أقل في البناء والغناء والتصوير والتمثيل. طبعاً نحن نقوى على تبين صلات بين البناء والزينة (ولا سيما في الزخارف التي يتطلبها، أو في معالجات الجدران، كما تناولناها في فصل «الدار»)؛ وبين الغناء والزينة، على أن للأصوات زينتها، كما قيل عن «تزيين» القرآن بالأصوات؛ وبين التصوير والتمثيل والزينة، على أن الصور والتماثيل عرضة للظهور والتزيين بالتالي، عدا أنها مصنوعات تجلب المتعة البصرية.

ان التحقق من عدم التناسب بين حمولات لفظ «الفن»، وفقاً لمعناه العربي المستحدث، المستقى من السجل الأوروبي، وحمولات أيٍ من الألفاظ الثلاثة، «الصناعة» و«الحسن» و«الزينة»، يأتي في سياق ما دافعنا عنه في هذه الدراسة، وهو عدم

الخلط بين الأنظمة الثقافية، أي الانتباه الى خصائص التجارب التاريخية والجمالية.

لكننا استبعدنا هذه السبل كلها، بعد أن وجدنا في المعجم ثلاث دوائر ممكنة لنعوت الصنائع. هي دوائر «ممكنة»، كما قلنا، أي أننا وجدنا في تعريفات كل صناعة منها سمة (أو أكثر) تجمع بينها وبين غيرها. وهي التالية:

- **أولاً : نعت «الوضع»**، ويشمل البناء والشعر والغناء.

وهو «وضع» يستعيد أشكالاً معروفة، مثل الأبنية والأوزان والأصوات، أي ينطلق من «نسق» أو «طوار» أو «طرق» سابقة على تحققه، على أن يطبقها ويجددها، وهو ما يتحقق في الأبنية والقصائد والألحان.

- **ثانياً : نعت «التمثيل»**، ويشمل «التصوير» و«التمثيل».

وهو «تمثيل» لـ«الخلقة»، البشرية أو الحيوانية أو الطبيعية، بوصفها «أمثلة» يتم نقلها وفق المقادير ذاتها، طلباً لـ «الشبه» بها؛ أي طلب «الكمال» في المحاكاة انطلاقاً من صورة «سابقة».

- **ثالثاً : نعت «الزينة»**، ويشمل «الشارة» و«الكتابة».

وهي «زينة» تتحقق في نوعين:

- زينة طبيعية : معالجة الجسم البشري وتحسين جماله؛
- زينة شكلية : معالجة الكلمات العربية وتحسين شكلها المرئي.

ما يمكننا القول عن القسمة هذه، إذا عدنا الى المصادر؟

5 : ترتيب الصناعات

يستند مقترحنا الى «كتاب العين»، بعد أن تبينا سمات دلالية غالبة في تعريفات هذه الصناعة أو تلك (وهي سمات: الوضع، التمثيل والزينة)، غير أنه يبقى مقترحاً، مهما كانت تعليلاته محكمة. ألا نجد، والحالة هذه، قسمات وتصنيفات خاصة بالحسن في كتب القدماء؟

هذا ما ينكره الدكتور جابر عصفور، وما يفسره على الصورة التالية: «لكن إذا كان فيلسوف مثل الفارابي أو متصوف مثل ابن عربي، لو ان أحداً من هؤلاء فيما يسمى «بمفاتيح العلوم» حاول مثلما حاول الفارابي أن يؤسس أو يصنف للعلوم، لو كل واحد من هؤلاء الفلاسفة عمل لنا عملية تصنيفية لما يعمل به وحول ما يسمى بالتجربة الجمالية، مستقلة، أنا أتصور أن الاسهامات العربية في الجمال كانت تطورت أكثر

فأكثر، وما كانت هذه الاسهامات تتسرب مثل العروق في سطح الرخام، إنما كان سيصبح لها كيان صلب ملموس محسوس، لكن هذا للأسف لم يحدث لأن منطق التفكير الذي ساد أنه لا مبرر لتمييزها (التجربة الجمالية) علماً لانها جزء من الخطاب العام أو جزء مما يسمى الخطاب الفلسفي العام. وكان من نتيجة هذا أنها لم تصل الى القدر الذي كان يليق بها في تصنيف العلم الذي وجد عند العرب ابتداء من القرن الرابع أو قبله بقليل»[24].

إذا كان الدكتور عصفور ينكر تصنيفات خاصة بالجمال في التآليف العربية القديمة، فان الدكتور علي زيعور يسلك سبيلاً مخالفاً: «إذا لم نجد ذلك العلم (أي علم الجمال) قائماً في «إحصاء العلوم» للفارابي مثلاً، ولا في «رسالة أقسام الحكمة» لابن سينا، ولا في العلوم التي يوردها ابن خلدون أو حتى طاش كبري زاده، فلا يعني ذلك أن النظر الفلسفي، ولا سيما الماورائي، في الجميل كان غير مهم أو مغفلاً»[25]. فما حقيقة الأمر بين هذين الموقفين المتعاكسين؟

إن جولة سريعة في الكتب القديمة، التي تعد أصولاً في باب «تصنيف العلوم»[26]، تفيدنا عن عدم وجود «علم» خاص أو مستقل معني بدراسة «الحسن» (أو «الجمال»)، أو بهذه الصناعات والأعمال والسلوكات مجتمعة، التي تناولناها بالدرس في هذا الكتاب. فلو عدنا، على سبيل المثال، الى الرسائل الفلسفية للكندي، الذي يعد أول مصنف للعلوم عند العرب[27]، والى أهمها، وهو «كتاب ماهية العلم وأقسامه»، لوجدنا العلوم تنقسم الى صنفين: إلهية وإنسانية؛ ولوجدنا أيضاً أن صنفي الهندسة والموسيقى يقعان في باب الرياضيات من العلوم الانسانية. ماذا عن الصناعات الأخرى؟

نتحقق، منذ تصنيفات الكندي وصولاً الى تصنيفات الفارابي والغزالي وابن سينا

---

(24) د. جابر عصفور: في ندوة «الجمالية العربية»، أدارها: د. أحمد عبد الحليم عطية، مجلة «الفكر العربي»، سنة 13، 1992، عدد 67، بيروت، ص 160.

(25) د. علي زيعور: «نحو المدرسة العربية في فلسفة الجمال وفي القيم»، مجلة «الفكر العربي»، العدد نفسه، ص 84.

(26) يمكن العودة الى كتاب ««ترتيب العلوم» للشيخ محمد بن أبي بكر المرعشي الشهير بساجقلي زاده (-1145 هـ.)، دراسة وتحقيق: محمد بن اسماعيل السيد أحمد، دار البشائر الإسلامية، بيروت، طبعة أولى، 1988، الذي يشتمل (صص 5 - 50) على عرض تبويبي شرحي لعلم التصنيف عند العلماء والفلاسفة المسلمين.

(27) سبق جابرُ بن حيان (-160 هـ.) الكندي في التصنيف، إلا أن كتابه لم يصل الينا.

وغيرهم، من وجود علوم خاصة بأربع من الصناعات التي درسناها، وهي علوم: الهندسة والموسيقى والشعر والكتابة، ضمن ترتيبات خاصة بكل واحدة منها. ويضع الفارابي علم الشعر في علوم اللسان التي تحتل المرتبة الأولى في قسمته، فيما يضعه الخوارزمي في الباب الخامس، وابن النديم في المقالة الرابعة. ولا نلقى، بالمقابل، أثراً لعلم الكتابة في تصانيف الفارابي، فيما يخصها الخوارزمي بباب، هو الباب الرابع من كتابه «مفاتيح العلوم»، بينما نلقاها تحتل «المقالة الأولى» من تصنيف ابن النديم، وهو ما يتأكد أيضاً في «الدوحة الأولى» من كتاب «مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم» لطاش كبري زاده (901 هـ. - 968 هـ.).

أما علما الموسيقى والهندسة فيردان غالباً في المجموعة نفسها من العلوم، وهي المجموعة الرياضية عند الكندي والفارابي والخوارزمي وابن سينا والغزالي، وتعين غالباً مجموعة العلوم التي أخذ العلماء المسلمون أصولها من الاغريق تحديداً. وماذا عن الصناعات الأخرى؟

نجد في كتابات الفارابي وابن سينا حديثاً عن «صناعة التزويق» أو عن «الوشي» وغيرها، وعن التقابلات الواقعة فيما بينها، ولا سيما لجهة «المحاكاة» التي تنشأ عليها هذه الصنائع، وطلبها لـ«البهاء» و«الرونق» و«الزينة» و«الجمال»، إلا أن هذا الحديث لا يؤدي الى إفراد «التمثيل» أو «التصوير» بعلم خاص. أفي هذا التغييب تقيدٌ بـ«تحريم» ما للتصوير عموماً؟

ربما، إلا أننا نجد لهذا التغييب أسباباً أخرى تقع في إدراج هذه الصنائع (التصوير والتمثيل واللباس وغيرها) في دائرة الأعمال والصور «المحسوسة»، وهي التي نهى العلماء والفلاسفة عن الاحتكام اليها، لأنها «مضللة» حسب تعبير الغزالي الشهير: ذلك أنها تقدم صوراً للناظر هي غير ما هي عليه في الواقع. خشية من المحسوسات، وطلب شديد للكليات والعلويات: هما المنزعان المتلازمان اللذان نقع عليهما في السبيل التفكري الإسلامي؛ وهو الصيغة «الفلسفية» إذا جاز القول لتأكيد المنع الفقهي في مسألة الصورة العبادية.

كيف حدث، والتصوير والتمثيل معروفان في الإسلام في غير منطقة وعهد، أن العلماء والفلاسفة لم يخصوا هاتين الصناعتين بعلم لهما؟ لماذا وجدت صناعة ناشئة، مثل الكتابة، مكانتها العلمية السريعة في هذه التصانيف، وأفرد لها البعض المكانة الأولى بين العلوم، فيما لم تجد صناعتا التصوير والتمثيل أي مكان لها؟ هل يكفي القول إن هؤلاء العلماء ابتعدوا عن المحسوسات بعد أن وجدوا عند الفلاسفة الاغريق،

ولا سيما عند أفلاطون، تخلصاً من المواد المحسوسة فانتهوا الى عدم الوثوق بها طلباً لعالم المثل والحق والأمور العلوية؟ هل يكفي القول إن الفلاسفة والعلماء أبعدوا هذه المسألة عن دائرة «المفكر به»، بأثر من النهي الإسلامي عن التصوير العبادي؟

ستكون لنا عودة في الفصل الأخير من هذه الدراسة للوقوف على حقيقة هذا التغييب، ودراسة أسبابه، إلا أننا وجدنا في مراجعتنا للتآليف العربية القديمة أن «أخوان الصفاء» شملوا هاتين الصناعتين بالدرس والعناية، ما يعد استثناء نادراً يستحسن التوقف أمامه. فماذا يقول «الأخوان» في «رسائلهم» الشهيرة؟

5 . أ : أخوان الصفاء : صناعات الزينة والجمال

يعالج أخوان الصفاء في رسائلهم «أجناس العلوم»[38]، ويرون أنها ثلاثة:

– 1 : علم الآداب : «وُضع أكثرها لطلب المعاش وصلاح أمر الحياة الدنيا»؛ وتتألف من العلوم التالية: علم الكتابة والقراءة، علم اللغة والنحو، علم الحسابات والمعاملات، علم الشعر والعروض، علم الزجر والفأل، علم السحر والعزم والكيمياء والحيل، علم الحرف والصنائع، علم البيع والشراء والتجارات والحرث والنسل، علم السير والأخبار.

– 2 : علم الشرع : «وُضع لطب النفوس وطلب الآخرة»؛ ويتألف من العلوم التالية: علم التنزيل، علم التأويل، علم الروايات والاخبار، علم الفقه والسنن والأحكام، علم التذكار والمواعظ والزهد والتصوف، وعلم تأويل المنامات.

– 3 : علم الفلسفة : وهو يقوم على «معرفة حقائق الموجودات والعمل بما يوافق العلم»؛ ويتألف من العلوم التالية: الرياضيات، المنطقيات، الطبيعيات والالهيات.

كما يعالجون ايضاً كل علم، ومنها علم «الحرف والصنائع». وتتألف هذه العلوم من أربعة أنواع:

– بشرية : وهي عمل الصناع في الأجسام الطبيعية؛

– طبيعية : وهي صور هياكل الحيوانات، فنون أشكال النبات وألوان جواهر المعادن؛

– نفسية : وهي نظام مراكز الأركان الأربعة، تركيب الأفلاك، نظام صورة العالم بالجملة؛

---

(28) أخوان الصفاء وخلان الوفاء : «الرسائل»، 4 أجزاء، دار صادر، بيروت، د ت.

- إلهية : وهي الصور المجردة من الهيوليات المخترعات من مبدع المبدعات وجوداً من العدم.

فماذا عن الصناعات البشرية؟

«يسمى الجسم هيولى للصورة التي يقبلها وهي الأشكال والنقوش والأصباغ وما شاكلها، ويُسمى موضوعاً للصانع منه وفيه صَنعته من الأشكال والنقوش، وإذا قبل ذلك يُسمى مصنوعاً، وإذا استعمله الصانع في صنعته يسمى أداة، فيما تُسمى اعضاء الصانع بالآلة».

كما يقدمون لنا تفسيرهم الخصوصي حول صلة الصناعة بالمعاش: «الناس كلهم صناع وتجار أغنياء وفقراء. الصناع يعملون بأبدانهم وأدواتهم في مصنوعاتهم الصور والنقوش والأصباغ والأشكال، وغرضهم طلب العوض عن مصنوعاتهم لصلاح معيشة الدنيا. والتجار هم الذين يتبايعون بالأخذ والعطاء، وغرضهم طلب الزيادة فيما يأخذونه على ما يُعطون. والأغنياء هم الذين يملكون هذه الأجسام المصنوعة الطبيعية والصناعية، وغرضهم في جمعها وحفضها مخافة الفقر». ما أنواع الصناعات البشرية؟

يقسم أخوان الصفاء هذه الصناعات بحسب مواضيعها: الماء (وهو موضوع صناعات الملاحين والسقائين والروائين والشرابين والسباحين ومن شاكلهم)؛ التراب، النار، الهواء، الماء والتراب، الأجسام المعدنية، أصول النبات، لحاء النبات، ورق الأشجار وغيرها. الى هذا فانهم يعينون لها «مراتب» مخصوصة: نجد في المرتبة الأولى «صناعات القصد الأول التي دعت الضرورة اليها»، وهي صناعة الحرث والغرس، وصناعة الحياكة، وصناعة البناء، ولكل واحدة منها «صناعات تابعة وخادمة ومتممة، مثل صناعة الحلج التابعة والخادمة للحياكة، وصناعة الخياطة والقصارة والرفو والطرز المتممة لصناعة الحياكة. ونجد في المرتبة الثانية «صناعات الزينة والجمال»، وهي «كصناعة الديباج والحرير وصناعة العطر وما شاكلها».

كما يعالج أخوان الصفاء هذه الصناعات تبعاً لـ«شرفها»، أي للوجوه التي «تتفاضل فيها» عن بعضها البعض: فمنها ما يتفاضل من «جهة الحاجة الضرورية اليها» مثل الحراثة والحياكة؛ ومنها «من جهة الهيولى الموضوع فيها» مثل صناعة الصاغة والعطارين؛ ومنها «من جهة مصنوعاتها» مثل صانعي آلات الرصد وغيرها؛ ومنها، مثل الصورة والموسيقى والحركة ما تتفاضل عن غيرها من جهة الصناعة: فـ«صناعة المصورين ليست شيئاً سوى محاكاتهم صورَ الموجودات المصنوعات الطبيعية أو البشرية

أو النفسانية، حتى انه يبلغ من حذقهم فيها ان تصرف أبصار الناظرين اليها عن النظر الى الموجودات نفسها، بالتعجب من حسنها ورونق منظرها، ويبلغ التفاوت بين صناعها تفاوتاً بعيداً. هذا ما نتبينه في «الشعبذة» ايضاً: «ليست شيئاً سوى سرعة الحركة وإخفاء الأسباب التي يعملها الصانع فيها، حتى انه من ضحك السفهاء منها يتعجب العقلاء ايضاً من حذق صانعها».

نتحقق، إذن، في «رسائل» الأخوان من وجود «قسمة» للصناعات جديدة ومبتكرة، هي «صناعات الزينة والجمال»، ما يشكل نقلة معرفية أكيدة. ولكن ألا نجد في المعتقدات والمذاهب الفلسفية ما يضيء أكثر حقيقة التفكر في شؤون «الحسن» في الفترة المدروسة؟

الفصل الثامن :

مذاهب الحسن

قادتنا في هذه الدراسة - ونحن في فصلها الأخير - عبارة لنيتشه يقول فيها: «بأقوى ما في الحاضر من قوة علينا أن نفسر الماضي»؛ وهي عبارة لا تعين ميلنا وحسب، بل نقطة استدلالنا المنهجي أيضاً. فالعودة الى الماضي لدراسته من جديد، وفق سبل علمية متجددة، ليست نزوعاً «ماضوياً»، في هذه الحالة على الأقل، بل تستجيب الى تطلبات منهجية ومعرفية وجمالية واقعة في حاضرنا.

1 : نقد التقسيمات المنهجية

قامت هذه الدراسة في منطلقها على نقد ضمني للجمالية، مثلما هي مكرسة في عدد من الدراسات، ومثلما هي مقرة في عدد من البرامج التعليمية. كيف لا، وقد سعت إلى دراسة النظر الجمالي، ليس في المعتقدات الفلسفية وحسب، بل في النبذات التعريفية لـ«كتاب العين» أيضاً. ذلك أننا انطلقنا من ضرورة «فتح الحدود» - بعد طول إغلاق - التي نشأت مع التدريس وغيره، بين عدد من العلوم، ولا سيما الدارسة منها للإنسان في وعيه وأعماله: فتحُ الحدود بين علوم تم تجاهل بعض أصولها المشتركة في بعض الأحيان، أو التغافل عن حقيقة التماثلات البنيوية والمعرفية فيما بينها.

قامت علوم الإنسان، والفلسفة تحديداً، وتوصلت على مر السنوات والمدارس الى بلورة «عدة» خاصة بها في التسمية والتعيين والتفكر، وباتت لها قضاياها، ومرجعياتها الخصوصية، وأسس «احتكامها الذاتي»، إذا جاز القول، ما شكل طوراً متقدماً في النظر التفكري من دون شك. إلا أن هذا التطور لا يخفي عن ناظرنا الأمرين التاليين:

- الأمر الأول: هو أن التطور ارتكز الى محصلات أكيدة في التفكر، ولكن من دون أن يعني أبداً أنها محصلات قاطعة، أو نهائية، إذ تحمل أسئلة الإنسان قبل أجوبته

في غالب الأحيان. وهي محصلات تفكرية اجتهادية لا تسلم، بعد تحكم نزعة الترتيب والتصنيف الشديدين في العلوم، وبعد محاولات تطبيق نموذج العلوم الصحيحة على علوم الإنسان، من تقييدات وإكراهات، قد تعطي لنا علوماً «متماسكة» في ظاهرها الشكلاني، ولكن «مهزوزة» و«مرتبكة» في أسسها المنهجية وتوصلاتها؛

– الأمر الثاني: هو أن محصلات التطور هذا استجابت الى مقتضيات واقعة في حقلها المعرفي الخصوصي (الأوروبي في المقام الاول، ثم الغربي)، مهمشةً غيرها، وواضعةً إياها في مرتبة «دونية» لازمة. ذلك أنها خلطت في نظامها التفكري بين «الوصف» و«التقويم»، كما يقول جان – ماري شافر، وبين تعيين الأوضاع الإنسانية في صورة عامة وبين أخذ الوضعيات الأوروبية قاعدة ومنتهى لهذا التفكر؛ وهي «الخلطة» التي نتبينها في صورة مخصوصة في ميدان الجماليات. فالجمالية الأوروبية نشأت وتطورت مستندة الى تجارب فنية تاريخية مخصوصة، على أنها «المرحلة المتقدمة من التطور البشري»، ونبذت أو همشت غيرها من تجارب الشعوب والحضارات الأخرى، على أنها «مرحلة سابقة»، أي «متخلفة» أو «دونية»، في التطور البشري.

انطلقت الدراسة، إذن، من ضرورة النقد المزدوج لتقسيمات العلوم، وللجمالية في شكل خاص، من دون أن يكون انطلاقها بعيداً، بل مشاركاً لتجارب وبحوث أوروبية وأميركية، تقوم هي الأخرى، منذ سنوات معدودة، بمراجعة أسس «الحداثة» وأسس التقسيمات المعرفية، كما بلغتنا منذ «عصر الأنوار».

1 . أ : نقد التقسيمات المعرفية

تندرج دراستنا، إذن، في جهود وبحوث نقدية لتاريخ المناهج والعلوم، أي للتقسيمات في الميادين العلمية: ما يعني الفصل، واقعاً، بين هذا العلم الإنساني وذاك؟ على أية أسس يقوم مثل هذا الفصل؟ أهو فصل واقع في طبيعة التجربة الإنسانية التي يدرسها، أم في تحديدات واقعة في عدة الشرح والتفسير المنهجية؟

هذا ما ينتبه اليه عالم الاجتماع بيار بورديو (Pierre Bourdieu)، إذ يجد أن التقسيمات هذه «مدرسية» تعيد انتاج ما هو قائم، و«لا ترتكز الى أي أساس ابيستمولوجي» [1]. وهو ما بادر الى تجريبه عدد من الدارسين مثل جاك ماكيه (Jacques Maquet) في كتابه «الأنتروبولوجيا والجمالية» [2]، الذي جمع فيه بين علمين غير

---

(1) Pierre Bourdieu : Réponses, Seuil, Paris, 1992, P 123-124.

(2) Jacques Maquet : L'anthropologie et l'esthétique, Métaillé, Paris, 1993.

متجاورين بالضرورة في الدراسات السارية، هما الأناسة والجمالية؛ وقام فيه، هو العالم الأناسي، بدراسة عدد من الظواهر الفنية والجمالية في الثقافة الغربية وخارجها. أو ما حاوله دارس آخر، برينو بيكينيو (Bruno Pequignot) في كتابه «علم الاجتماع الجمالي»[3]، إذ استعاد أحد تعابير العالم الراحل دوركهايم، «علم الاجتماع الجمالي» - وهو تعبير استعمله في مجلة «الحولية الاجتماعية» (L'Année Sociologique) في سنة 1901 - وجعله، لا عنواناً لكتابه وحسب، بل سبيلاً في الدرس والمعاينة. غير أن هاتين المحاولتين تبقيان في إطار المعالجات التفكرية الشخصية، ولا تصلان الى إقامة منهج في النظر، ولا الى تعيينه. وهو ما سعى اليه أيضاً عدد من الدارسين في مؤتمر علمي جرى في باريس، وجمعت أبحاثه في كتاب[4]، أي الوقوف على حقيقة الوشائج بين الفلسفة والأنتروبولوجيا.

1 . ب : اللغة والفكر

من هذه الوشائج حقيقة الصلة بين اللغة والفكر، بينهما من حيث انهما يقيمان علاقات يمكن لنا أن ندرسها قبل تشكلهما في علمين مستقلين، اللسانيات للغة والفلسفة للفكر. ذلك أننا نلحظ، كما سعينا الى ذلك سابقاً، أن العلاقات بين الصياغة المعجمية والتعيينات الفكرية ليست بريئة ولا محايدة ابداً، بل تخضع وتتحدد بمحددات فكرية لازمة، مثلما تتوسل سبلاً في التعيين والصياغة، تكاد تكون هي نفسها في السبيل اللساني كما في السبيل التفكري. ولقد طلبنا النظر الى المعجم على أنه مدونة تفكرية، لا تتضمن أخباراً وحسب عن نسق الأفكار والاعتقادات المعينة في زمن الخليل، بل تتضمن نبذاتها التعريفية أيضاً سبيلاً في النظر الى الفكر والاعتقادات.

غير أن إخضاع اللغة لقراءة فكرية ليست عملية جديدة، لا في اللسانيات، ولا في الفلسفة. هذا يصح في أعمال بيرس وهايدغر وفيتغنشتاين ونيتشه وغيرهم، حيث جرى التعويض عن الواقع والموجودات باللغة نفسها ومكوناتها. لن نستعيد في دراستنا ما بات معروفاً، ولا يحتاج لتحقيق، وهو أن نيتشه قام بنقد جذري للفكرة - الأساس التي تبلورت في «عصر الأنوار»، وهي أنه «لا توجد وقائع (أو أفعال) في حد ذاتها»، بل «تفسيرات فقط»؛ وأننا لا نعرف عالماً «واحداً»، بل «عدداً لامتناهياً» من العوالم تبعاً

(3) Bruno Pequignot : Sociologie esthétique, L'harmattan, Paris, 1993.

(4) Christian Descamps : Philosophie et anthropologie (collectif), éd. du Centre Georges Pompidou, Paris, 1992.

لآفاق الإنسان الحي. ولقد درس نيتشه، في نقده، ما في المزاعم «العلمية» من دعاوى، والتي لا تعدو كونها «تفاسير» في نهاية المطاف، ونقل حقل الدرس والتحقيق من «الوقائع» الى «تفسيراتها»، أي من الوجود، وهو أساس الفلسفة التقليدي، الى اللغة، وهي المكون الجديد لأي تفكر. وهو ما يصوغه في هذه الكيفية: «ان السؤال «ما هذا؟» هو كيفية في طرح المعنى (. . .)، ذلك أن السؤال في العمق هو: «ما هذا بالنسبة لي؟»»؛ أي أن الواقع «الموضوعي» لا وجود له بالتالي.

اذا كان نيتشه هو «البادئ» في هذا السعي النقدي، فان المساعي تجددت واغتنت من بعده، ما لا حاجة لنا لتعداده أو إظهاره في هذه الدراسة: ما يعنينا من هذا المسار هو الانتباه الى حقيقة النقلة الجديدة، التي باتت تنظر الى اللغة على أنها «المعطى الأنطولوجي» في نهاية المطاف، أي الكاشف بالتالي عن الإنسان؛ والى الفلسفة بوصفها مسعى في «التفسير» ليس إلا. لهذا بدا لنا مفيداً التوقف عند جماعة فلسفية بعينها، هي جماعة «الجمالية التحليلية»، التي جعلت من دراسة اللغة سبيلاً الى دراسة الجمال، طالما أنها تقترب في طريقة اشتغالها مما قمنا به في مدى هذه الدراسة. فما يقول فلاسفة الجماعة هذه؟

يقول ويليام إيلتون (William Elton) في معرض تقديمه لنصوص وبحوث مشتركة في «الجمالية التحليلية» جرى نشرها في سنة 1954: «ليست الفلسفة متناً من العقائد، بل هي دراسة الكيفيات التي نستعمل اللغة بها»[5]. قام إيلتون وعدد من أقرانه (ممن سنذكر بحوثهم أدناه)، في النصف الثاني من القرن الحالي، بدراسة الكلام الخاص بالأعمال الفنية. وانطلقوا في دراساتهم هذه من أعمال أوستن على اللغة، ومن أفكار فيتغنشتاين في «التحقيقات الفلسفية»، ولكن بعد التخلي عن مشروع الأخير في بناء لغة مخترعة ونموذجية، والعودة الى الكلام الجاري، والوقوف على استعمالاته الجارية في الحديث عن المنتجات التي تطلق عليها صفات «الجمال».

لم يعبأ هؤلاء المحللون بالأسئلة الجمالية، بل طرحوها جانباً ونظروا اليها على أنها ذات طبيعة «ما وراء - لغوية»، وألغوا بالتالي إمكان قيام نظرية بالمعنى الكلاسيكي للكلمة للجمالية. ذلك أن النظريات المعروفة عن الجمالية خاطئة في مبدئها، وتسيء تفسير المصطلح الفني في منطلقه. كيف نعطي تفسيراً جامداً أو ثابتاً لهذا المصطلح، إذا

(5) William Elton : Aesthetics and language, New york, Philosophical library oxford, Basil Blackel, 1954, صفحة التقديم.

كان يقوم على صلة بالأنماط الفنية التي يزامنها، من جهة، وعلى انقطاع معها، من جهة ثانية؟ يقول موريس ويتز (Morris Weitz): «إننا نتصور مفهوم الفن في صورة مغلقة فيما يكشف استعماله الفعلي عن انفتاحه، عدا أنه يشترطه أيضاً»[6]. ولكن ما «الفن»، والحالة هذه؟

ان النظر الى ما نسميه «الفن» لا يساعدنا على التوصل، ولا على استخراج «مواصفات مشتركة» في منتجاته، بل الى «قطاعات من التشابهات وحسب»: «فأن نعرف حقيقة الفن لا يعني أبداً، في حساب ويتز، التوصل الى ماهية ما، ظاهرة أو كامنة، بل التمكن من التعرف ومن وصف وتفسير هذه الأشياء المسماة بـ«الفن» طبقاً لتشابهاتها» (م. ن.، ص 32). فمفهوم الفن «مفتوح» طالما ان «شروط تطبيقه» (أو إجرائيته) «قابلة للتعديل والتصحيح» (م. ن.، ص 33). «الفن» هو نفسه، عند هذا الباحث، مفهوم «مفتوح»، لأن ظروفه وأشكاله تتجدد في صورة دائمة.

لعرض ما يقول، يتناول الباحث ويتز بالدراسة الفارق بين مفهوم التراجيديا عموماً والتراجيديا الاغريقية تحديداً، فيرى أن المفهوم الأول «مفتوح»، وعليه أن «يبقى على هذه الحال ليسمح بإمكان حدوث ظروف جديدة له»؛ ويرى أن المفهوم الثاني، أي التراجيديا الاغريقية، «مغلق»، طالما أن ظروفه هي نفسها ومحددة له. تمييز الباحث لافت بين «المفتوح» و«المغلق»، وعدنا اليه في الدراسة، لكننا نتفق مع طريقته من دون نتائجها: ذلك أننا نعتقد، بخلاف ما يذهب اليه، أن مفهوم «التراجيديا» هو نفسه لا يصلح لأن يكون معياراً لازماً إلا لثقافات تشترك بهذا المفهوم، وتختلف في آن حول تعييناته.

لكن هذا لا يمنعنا من القول مثله: «ان المهمة الأولى للجمالية لا تقوم في البحث عن نظرية بل في الكشف عن مفهوم الفن. وتقوم، في صورة أكثر تحديداً، على وصف الظروف التي نستعمل فيها هذا المفهوم في صورة صحيحة» (م. ن.، ص 35 - 36). ذلك أن مفهوم الفن هو في آن: «وصفي» و«تقويمي». فأن نقول «هذا العمل فني»، لا يعني أننا «نصف»، بل اننا «نقوّم» أيضاً. ما هي الظروف التي نتكلم فيها في صورة

---

(6) Morris Weitz : The role of theory in aesthetics, The journal of aesthetics and criticism, 15, 1956.

ورد في كتاب «الفلسفة التحليلية والجمالية»، ص 31 .

Lories, Danielle : Philosophie analytique et esthétiqéue , (collectif) , Méridiens Klincksieck, Paris, 1988.

سليمة ونعين فيها هذا العمل على أنه «فني»؟ أي ما هي، حسب تعبيره، «مقاييس التعرف» على أعمال الفن؟

هذا ما يعالجه الباحث فرانك سيبلي (Franck Sibley) في دراسة له بعنوان «مفاهيم الجمالية»(7)، ويشرح فيها «إمكان» استعمال لفظ ما في كيفية جمالية، فيقول ان ذلك يتم غالباً بواسطة «الاستعمالات المجازية»، وهو ما انتبهنا اليه في دراستنا، ولا سيما في الفصل السابق. إن دراسة الألفاظ قادت باحثاً آخر، هو م. س. بيرديسلاي (M. C. Beardsley)، في مقدمة أحد كتبه(8)، «المشاكل الجمالية في فلسفة النقد»، الى الوقوف على نوعين من «المزاعم» في الكلام: مزاعم «معيارية» وأخرى غير معيارية متصلة بأعمال الفن. أما المزاعم الأولى فـ«تقويمية نقدية»، تطبق على أعمال الفن ألفاظ «صالح»، «جميل»، أو عكسهما، أو غيرها من الألفاظ المسندة إليها؛ أما المزاعم غير المعيارية فهي نوعان: إما «تفسر» أعمال الفن أو «تصفه» وحسب.

قامت أعمال الدارسين في هذه الجماعة الأنجلو - سكسونية على الانتباه الى ما هي عليه المفاهيم الجمالية، في الاستعمالات الجارية في الكلام، أي كونها ذات طبيعة لغوية قبل أي شيء آخر، وهو ما يقوله في صورة بينة الباحث هارولد أوسبورن (Harold Osborne) في دراسة له حول «مفهوم الإبداع في الفن» يقول فيها: «إن إضاءة (أو «إراءة») المفاهيم تتحقق في صورة أساسية في الانتباه الى الممارسة اللغوية، ذلك أن عدة اشتغالنا المفهومية تظهر في اللغة، والمفاهيم لا تعدو كونها «متحجرة» في أشكال الكلام التي نقوى بواسطتها على التحاور»(9). إلا أن انتباههم اللغوي هذا قادهم، من خلال دراسة وصفية للكيفيات اللغوية، في صورة اعتيادية أو عند أشخاص بعينهم، الى استنتاج الشروط الاستكشافية عن الطرق «الصالحة» للاستعمالات اللغوية. أي أنها طريقة في النظر قامت على التحقق من شروط الحقيقة، المنطقية أو الدلالية، في الجمل اللغوية.

هنا تنقطع حدود صلاتنا المنهجية بأفكار هذه الجماعة الفلسفية وطرقها المنهجية:

---

(7) Franck Sibley : Aesthetic concepts, The philosophical review, N 68, 1959, PP. 421-450.

(8) M. C Beardsley : Aesthetics problems in the philosophy of criticism, Harcourt, Brace et world, Inc., 1958.

(9) Harold Osborne : The concept of creativity in art, The british journal of aesthetics, N 19, 1979, PP 224-231.

فهي أفكار تبقى، على الرغم من فائدتها - وهي تكسير أطر المعرفة الأوروبية في القرن التاسع عشر -، منطقية خالصة، لا تلتفت أبداً الى تحقق القول في وضعية اجتماعية مخصوصة، ولا ضمن إطار ثقافة تاريخية، هي غير الثقافة الغربية بالضرورة. وهي طريق تتبين «الظروف» في القول من دون أن تكون هذه الظروف تاريخية أو إتنية؛ أي أنها لغوية على درجة من الشكلانية. ذلك أن الصلة بين حس التلقي (وهو طرف المعادلة الجمالية) والعمل الفني (أي المعطى التاريخي والأنطولوجي) ليست منقطعة، بل تجاذبية وتبادلية، حيث أن الحس نفسه تاريخي وثقافي بقدر ما هو شخصي. كيف لنا أن نتغافل عن الحقيقة التالية، وهي أن الناظر الأوروبي الى اللوحة التجريدية يرى إليها على أنها فن، فيما قد ينظر إليها غيره، إذا لم تكن عينه «مثقفة» بتاريخ اللوحة الزيتية الخصوصي، على أنها «خربشة»!

1 . ج : نقد الجمالية

خلصنا من مراجعتنا أعلاه الى ان التعامل مع المادة اللغوية قد يكون مدخلاً مناسباً لدراسة الجمالية، وهو ما يقول به الأناسي الفرنسي جاك ماكيه: «إن وجود كلمات عادية تنطبق على القيمة البصرية في لغة ما، وعلى تفكرات ثقافية عن التجربة الجمالية، يشير الى أن الإمكان الجمالي قد تحقق في عدد واسع من المجتمعات، سواء عرفت الكتابة أم لا، أكانت مجتمعات بسيطة أو مركبة، قديمة أو حديثة» (م. س. ، ص 65). وهو قول يبعد بنا، على ما نلحظ، عن النسق الشكلاني المحض الذي تقوم عليه جماعة «الفلسفة التحليلية والجمالية»، ويدعونا الى التحقق مما هو ثقافي في كل تجربة جمالية. كما يجد الباحث أيضاً أن اللغة لا تشكل المعيار الوحيد في دراسة الشأن الجمالي عند جماعة ما، ذلك أن هذه الجماعة أو تلك قد تعرف الحكم الجمالي من دون أن تكون لها لغة مكتوبة بالضرورة. فالجمال، بل النظر الجمالي، ليس وقفاً على جماعة دون أخرى، سواء أكانت تقول أحكامها الجمالية في عبارات «سليمة» و«صحيحة»، أو من دون لغة على الأطلاق.

غير أننا ما كنا نقوى على طرح الملاحظات هذه، لولا الدراسات والمجهودات التي قامت بنقد النسق الجمالي، وعلم الجماليات في شكل مخصوص، الذي تأكد مع الفيلسوف كانت (Kant)، وتبلور مع الفلاسفة الألمان خصوصاً، في مدى القرن التاسع عشر. لن نستعيد في هذه الفقرة منشأ هذا العلم، ذلك أنه معروف، يجد معلمه الأول في عمل الفيلسوف ألكسندر غوتلب بومغارتن (Alexander Gottlieb

Baumgarten)، الذي نشر في العام 1750 باللاتينية كتابه: «الجمالية». فبعد أن كان الجمال، ولا سيما عند أفلاطون، «تمثيلاً محسوساً» للحق الصحيح، أو انعكاساً في عالم المحسوسات لحقيقة علوية، أخلاقية وثقافية - وهو ما استمر وإن في عبارات أخرى مع الخطاب الديني -، باتت الضرورة المعرفية لازمة عند بومغارتن ولاحقيه لوضع علم خاص بالمحسوس، الذي لا وجود له إلا للإنسان. وهو ما انتهى نيتشه الى وضعه، حين ألغى دعاوى الماورائيات في قصر العالم المحسوس على «مظهر» أو «مرأى» لحقيقة واقعة خارجه. غير أن هذا العلم نشأ في صورة مفارقة: كيف لنا أن نبني علماً على أسس ذاتية؟ كيف لنا أن نقيم «التصعيد» على أساس من «الظهور» أو «المثول»؟

كانت النقلة حاسمة، إذ عنت إخراج مسألة «الجميل» من دائرة «الذوق» الى رحاب العلم: فقد ورد «الذوق» في صيغة مجازية لأول مرة في الكتابات الأوروبية، عند بلتازار كراسيان، حسب المؤرخ كارل بورينشكي؛ واكتسب اللفظ، منذ منتصف القرن السابع عشر على أية حال، حسب لوك فيري، أهلية في تعيين «ملكة جديدة، مرشحة لتمييز الجميل من البشع ولتبين قواعد هذا الانفصال بالشعور المباشر»[10]. لن نستعيد معالم هذا التاريخ، ولا قضاياه، ذلك أنها معروفة، بل سنتوقف أمام النقد الذي طاول علم الجمالية، والذي يؤدي في واقع الأمر الى الوقوف على حقيقة المسعى المنهجي والجمالي الذي نهضت عليه دراستنا. فما أوجه النقد هذا؟

كتاب الباحث الفرنسي جان - ماري شافر[11]، «فن العصر الحديث: الجمالية وفلسفة الفن منذ القرن الثامن عشر حتى أيامنا هذه»، واحد من أبرز الكتب في هذا المسعى، إذ يقوم بمراجعة نقدية وتكوينية للمسألة الجمالية، ولما يسميه «النظرية التفكرية في الفن» في نطاق الجماليات الغربية. فما النظرية هذه؟

هو تأسس نظام في النظر المجرد الى مسائل الجمال، مدفوع بطاقته الاستثمارية لتوليد الأفكار والمفاهيم والدلالات. وترقى هذه النظرية في نشأتها الى إلمانيا، في نهاية القرن الثامن عشر، أي الى الثورة الرومانسية وأعلامها: شليغل، نوفاليس، هيغل، شوبنهاور، نيتشه وهايدغر، والى امتداداتهم عبر عدد من «الوسطاء» في أوروبا، مثل

---

(10) Luc Ferry : Homo aestheticus, Grasset, Paris, 1990, P 27.

(11) Jean - Marie Schaffer : L'art de l'âge moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art du 18 siècle à nos jours, Gallimard, 1992.

مدام دو ستايل وفيكتور كوزان في فرنسا، وكولريدج في انجلترا، ومنزوني في ايطاليا. وإذا كانت هذه النظرية انطلقت من الفيلسوف كانت، واجدةً في الرومانسية الالمانية منبتها التأسيسي، فإنها وجدت في تعابير الستة المذكورين من الألمان، على اختلافاتهم واجتهاداتهم، نظاماً قام على فك تبعية «الجمالي» لـ«الديني»، وعلى الإعلاء من قيمة الشعر تحديداً، ومن الفن عموماً، بدلاً من الخطاب الجمالي نفسه، أي الإبداع المتفرد بدلاً من الخطاب الفلسفي «المتهالك»، حسب تعبير شافر. وأدى هذا النظام، واقعاً، الى «تقديس الفن»، بل الى اعتباره نوعاً من الوحي والكشف، ومن العلم الانطولوجي، أي المتصل بعلم الكائن البشري باستقلال عن محدداته الخصوصية: يعوض الفن عما لا تقوى عليه الفلسفة، وأصبح بالتالي المعطى «الممكن والوحيد» للأنطولوجيا والماورائيات.

وهذه النظرية تزعم، بعيداً عن دعاويها في الكشف عن حقيقة الإنسان العميقة والتعرف عليها في الإبداع، أنها تصف ماهية الإبداع وتعينه، أي أنها مقاربة وصفية للفن، فيما هي تقترح، حسب شافر، «مثالاً للفن»، على حساب غيره مما عرفته الحضارات الأخرى غير الأوروبية. وكانت لهذه النظرية «عواقب وخيمة»، حسب الباحث، يلخصها في ثلاث:

- 1 : تشوشٌ معرفي بين المقاربة الوصفية والمقاربة التقويمية يمنعُ فهم ما قامت عليه فنون الحضارات الأخرى، ويجعل من النظام الأوروبي سلماً للفن فيما هو «تقليد محلي»؛

- 2 : التمييز بين الدائرة الجمالية والدائرة الفنية المؤدي الى انتزاع الفن من سياقه الإنساني الأشمل، أي إنتاج البشر أغراضاً ومنتجات مختلفة الصيغ الفنية ولكن ذات مؤدى جمالي؛

- 3 : التلذذ بالعمل الفني، حيث قطعت هذه النظرية مع «تلقي» العمل الفني وتقبله (أو عدم تقبله) كعامل جمالي في الحكم عليه (م. ن. ، ص 343 - 344).

لن نستعيد انتقادات شافر كلها، ذلك أنها تتعدى أحياناً مرادنا الدراسي. ما يعنينا منها، هو أنها تستبين حدود هذه النظرية الجمالية، ولا سيما تهميشها لجمالية الشعوب الأخرى غير الأوروبية: ما تعتبره اليابان، على سبيل المثال، فناً «راقياً»، وهو تصميم الحدائق، لا يعد فناً في برلين ولا في روما! وما يصنفه المسلمون على أنه «أرفع» فنونهم، أي الخط، لا يدخل في اطار التعيين نفسه في لندن وباريس.

نخلص من نقد التقسيمات المنهجية، ولا سيما في المسألة الجمالية، الى أن دراسة «الجمال» تتطلب الخروج من التحديدات والإكراهات (وإبعاد التهميشات عنها بالتالي) التي تأسرها فيها نظريات ليست - على الرغم من عدتها الأكيدة وما تمثله من تطور في طرح القضايا وفهمها - سوى استجابة لـ«تقليد محلي»، حسب شافر؛ أي أنها «ليست كلمة الختام التي خصت بها الإنسانية الجماليات والفنون» (م. ن.، ص 387). وهو ما يمكن أن نصوغه وفق السؤال التالي، كما يطرحه الباحث ديكان: «كيف لنا أن نتعرف في صورة جدية على الأشكال المختلفة للجمالية، من دون أن نلحق هذا الاختلاف بالطُرَف الأتنية؟» (م. س.، ص 9).

كيف لنا أن ندرس الفنون، أياً كانت أصولها الثقافية والحضارية، من دون أن نجعلها غريبة أو مخالفة أو دونية، انطلاقاً من وجود ضمني لفنٍ معتبر على أنه السوي والطبيعي والمبدع؟ وكيف لا تكون الفنون مغايرة أو شديدة الخصوصية ما يخفي ويقطع علائقها وتشابهاتها الأكيدة بغيرها من الفنون؟

2: مصادر الجمالية القديمة

هذا ما سعينا اليه في مدى هذه الدراسة، إذ قمنا بالبحث عن نظام جمالي ولو أنه غير مبوب أو مقسم حسب التقسيمات الجارية في الثقافات الأخرى. هذا ما درسناه في الفصول السابقة، إلا أننا أغفلنا عمداً، حتى هذا الفصل، مسألة التعرض لـ«المصادر الجمالية» التي تحدد بها النظام في وصفه وتقويمه لما هو «جميل» (أو «حسن»، كما عينا ذلك) أو أهل بالجمال (أو بـ«نعوته»، كما أشرنا) في منظوره.

توقفنا في غير فصل عند النبذات التعريفية، من دون أن نتناول أبداً عدداً منها، خاصاً بالتعيينات الفكرية المتصلة بمذاهب بعينها، أو المعرّفة بأفكار وآراء سارية في المجتمعات الإسلامية، من دون أن تكون إسلامية بالضرورة. من هذه التعيينات ما يشير الى الحادث الإسلامي الصرف، كالحديث عن «البدعة» و«الفتنة» و«التشيع» و«الشعوبي» و«الخارجي» و«الفقه» و«التفسير» و«التأويل» (أو «التأول») وغيرها، ما سنعود اليه أدناه. ومن هذه التعيينات ايضاً ما يشير الى «آراء» و«أهواء»، كما يسميها المعجم؛ أو الى «ملل ونحل»، حسب الشهرستاني. فلو وضعنا جانباً اليهودية والمسيحية، أو «أهل الكتاب»، لوجدنا تعيينات أخرى تشير الى معتقدات عدد من الفرق، ومنها:

- «الدهري»، وهو «الذي يَقولُ بِبَقاء الدهر لا يؤمنُ بالآخرة»؛
- «الزنديق»، وهو الذي «لا يؤمن بالآخرة، وبالربوبية»؛

- «القدرية»، وهم «قومٌ يُكَذِّبون بالقدر»؛

«فلان داعي قومٍ وداعية قوم: يدعو الى بيعتهم دعوة. والجميع: دعاة»؛

وغيرها.

التعيينات مقتضبة، كما هو عليه الحال غالباً في «كتاب العين»، إلا أنها تشير مع ذلك الى معتقدات واقعة في هذه الفرق. ما يعنينا، بداية، في هذه التعيينات، هو «حدوثها»، أي وجودها في المعجم؛ ما يدل على أنها كانت معروفة في زمن وضع الخليل لمعجمه. كما نتنبه في هذه التعيينات الى مقاييس التمييز بين هذه الفرقة وتلك، وهي: القول بـ«القدر»، و«الآخرة»، و«الربوبية»، و«الدهر»، وهي تشير في ثلاثة منها (هي الأولى المذكورة) الى قوى «علوية»، إذا جاز القول، و«غير منظورة» و«اعتقادية»؛ وفي المقياس الرابع، أي «الدهر»، الى مقولة حسية، زمنية، تتضمن، وإن في صورة غير معلنة، أسباب وجودها (إذا جاز القول) في «ذاتها»، في ماديتها المحضة. وهو ما سنتبينه في صورة أجلى فيما لو عدنا الى دراسة هذه المصادر الفكرية والاعتقادية والفلسفية التي نهلت منها المصادر الجمالية. فما المصادر هذه؟

لسنا في وارد صياغة تاريخ متسق لهذه المصادر؛ تستوقفنا وحسب في هذا التاريخ مسألتان:

- 1 : المسألة الأولى، هي التنبه الى تكون (أو عدم تكون) ميدان خاص أو مشترك مع غيره للشأن الجمالي في هذه المصادر تبعاً لطبيعتها واختلافاتها؛

- 2 : المسألة الثانية، هي التنبه لحقيقة «التبادلات الجمالية» التي قامت بين هذه المصادر. فما المصادر هذه؟

يتوصل مؤرخ الفلسفات القروسطية آلان دي ليبيرا (Alain De Libera) في معرض تناوله الفلسفات في المدى العربي والإسلامي الى القول: «ليست الفلسفة في أرض الإسلام فلسفة المسلمين، بل هي تاريخ الفلسفات التي انتجها المسلمون أو التي تركوها تتطور بعد الفتح - وثنية كانت، أم مسيحية، أم إسلامية، أم يهودية»[12]. ما يعنينا من عرض دي ليبيرا هو وقوفه على خمس فلسفات - فيما عدا الإسلام وفرقه - في صورة عامة:

- 1 : الفلسفة «الصابئية»، وهي «آخر البقايا الوثنية» في المنطقة، حسب ليبيرا؛

---

(12) Alain de Libera : La philosophie médivale, P. U. F., Paris, 1993, P 54.

– 2 : الفلسفة الاغريقية في امتداداتها المحلية، الشامية والفارسية خصوصاً؛
– 3 : الفلسفة اليهودية؛
– 4 : الفلسفة المسيحية – البيزنطية، على اختلافاتها بين يعاقبة ونساطرة وغيرهم؛
– 5 : الفلسفة المزدكية (الزنادقة)؛
فما «الصابئة»؟

2 . أ : النسق الصابئي

يميز دي ليبيرا بين «الفلسفة في الإسلام» وبين «فلسفة الإسلام»، في سعي يتوخى منه الإشارة التاريخية المدققة الى حقيقة التعايش والتصارع، ومعها حقيقة التبادل أيضاً، بين الفلسفات السابقة على الإسلام وما عرفه الإسلام من فرق وفلسفات. أول هذه التدقيقات يطاول حقيقة وجود فلسفات «حية» في مدى الفتوحات الإسلامية، حيث ان الإسلام لم يغلب أمماً وأمبراطوريات وإتنيات وجماعات ما عرفت الشواغل الفلسفية ولا «ماتت» فيها بالمقابل، لا عند «الفتح» ولا بعده. فقد غلب المسلمون بلاد الشام وبلاد فارس ومصر وغيرها، من دون أن تكون قد خبت فيها، على الرغم من تدينها المسيحي وغيره، المعتقدات الوثنية (كما تتبدى خصوصاً في حران عند «الصابئة»)؛ ولا توقفت الاجتهادات المسيحية «الانشقاقية»، النسطورية واليعقوبية، في الأديرة، التي كانت تنهل من المعين الفلسفي الأرسطي تحديداً. كانت هذه الشواغل الفلسفية حية، ولم يقضِ عليها الإسلام بالموت، ذلك أن وضعية «الذمي»، على ما يذهب دي ليبيرا في التفسير، «كانت أفضل من وضعية المنشق (عن المعتقد المسيحي الغالب، بالنسبة للنساطرة واليعاقبة) في أرض الأمبراطورية» (م. ن.، ص 65 – 66). فما يمكننا قوله عن الصابئة؟

غير شاهد تاريخي يؤكد وجود مدرسة حران الفلسفية بعد الإسلام، على الرغم من قوته وسيطرته التامة، وعلى الرغم من انتشار المسيحية فيها أيضاً (لحران أسقف مسيحي في القرن الميلادي الثامن)، بعد أن أقام فيها عدد من فلاسفة أثينا، إثر بطش الأمبراطور المسيحي بهم، ودعوتهم للتوقف عن الانشغال الفلسفي وفق المذهب «الوثني» (حسب تعبيرات الكنيسة). فما كانت تقول هذه المدرسة، التي تعد «تتمة» وإن ذات خصوصية للمدرسة الاغريقية؟

نجد طبعاً في عدد من التآليف العربية أخباراً عنهم، مثل التي ينقلها ابن النديم عن

الكندي في «الفهرست» بخصوص معتقداتهم، أو ما يقوله عنهم المسعودي أو الكاتبي، إلا أن هذه الأخبار تبقى مقتضبة وغير جلية كفاية في أمر هذه الجماعة، التي بقيت «غامضة» الملامح لجهة تصوراتها الفلسفية. إلا أننا وقعنا في كتابات الأب ماري انستاس الكرملي على دراسة مستفيضة ومستقصية[13]، تستفيد من هذه الأخبار القديمة، كما تعززها بتحقيق ميداني قام به المؤلف نفسه عند أتباع هذه الجماعة، الموجودين في العراق حتى أيامنا هذه. فما تقول دراسة الكرملي؟

يؤرخ الكاتب لنشأه هذه الفرقة وللأطوار التي عرفتها، ويعالج في شكل خاص معتقداتها وما دخلها قبل الإسلام من آراء فلسفية، إغريقية تحديداً. ويذكر قولاً للآمدي في كتابه «كتاب أبكار الأفكار»، يعين في صورة دقيقة الفرق الأربعة الكبرى التي تشعبت عنها، وهي التالية:

- 1 : «أصحاب الروحانيات» : «وقد زعم هؤلاء أن أصل وجود العالم يتقدس عن سمات الحدَث وهو أجل وأعلى من أن يُتَوَصَّلَ الى جلاله بالعبودية له والخدمة من السفليات وذوات الأنفس المنغمسة في عالم الرذائل والشهوات. وإنما يُتقرَّبُ اليه بالمتوسطات بينه وبين السفليات وهي أمور روحانية مقدسة عن المواد الجرمانية والقوى الجسمانية والحركات المكانية والتغيرات الزمانية في جوار رب العالمين (. . .). وزعموا أن الكواكب الفلكية هي هياكل هذه الروحانيات وأن نسبة الروحانيات اليها في التقدير لها والتدوير نسبة الأنفس الانسانية الى أبدانها، وأن لكل روحاني هيكلاً يخصه، ولكل هيكل فلكاً يكون فيه» (م. ن.، ص 4/ 400 - 401).

- 2 : «أصحاب الهياكل» : قالوا «إذا كان لا بد للانسان من متوسط فلا بد من أن يكون ذلك المتوسط مما نشاهده ونراه حتى نتقرب اليه. والروحانيات ليست كذلك فلا بد لها من متوسط بينها وبين الانسان. وأقرب ما إليها هياكلها فهي الآلهة والأرباب المعبودة والله تعالى رب الأرباب واليها التوسل والتقرب. فإن التقرب اليها تقربٌ الى الروحانيات التي هي كالأرواح بالنسبة اليها»، فدعوا الى عبادة الكواكب السبعة السيارة، وحكموا أنها أحياء ناطقة، ولها «صورة» أيضاً يتختمون بها (م. ن.، ص 4/ 401).

- 3 : «أصحاب الأشخاص» : «دعت الحاجة الى وجود أشخاص مشاهدة نصب

---

(13) الأب ماري انستاس الكرملي : «الصابئة أو المدائنية»، مجلة «المشرق»، المجلد 3، سنة 1900، صص 486 - 489 و680- 685 و777 - 785 ؛ المجلد 4، سنة 1901، صص 400 - 406 و550 - 554 و779 - 784 و924 - 930 و1121 - 1126.

أعيننا تكون لنا وسيلة الى الهياكل التي هي وسيلة الى الروحانيات التي هي وسيلة الى الله تعالى، فاتخذوا لذلك أصناماً مصورة على صور الهياكل السبعة، كالصنم من جسم مشارك في طبيعته لطبيعة ذلك الكوكب» (م. ن.، ص 4/ 402).

- 4 : «الحلولية» : زعموا «أن الاله المعبود واحد في ذاته وأنه أبدع أجرام الأفلاك وما فيها من الكواكب، وجعل الكواكب مدبراً لما في العالم السفلي» (م. ن.، ص 4/ 403).

ويجد الكرملي أن تسميتهم مشتقة من «الضوء» بعد تحريفها اللغوي، وفقاً لما عرفوا به: «عبادة الضائية أي الأجرام المضيئة وهي عبادة الكواكب والاجرام السماوية» (م. ن.، ص 4/ 552)، وذلك بخلاف ما ذهب اليه الشهرستاني: «بحكم ميل هؤلاء عن سنن الحق، وزيغهم عن نهج الأنبياء قيل لهم الصابئة»[14].

يفيدنا الشهرستاني عن هذه الجماعة أموراً عديدة، ويميز بين «الصابئة الأولى» وغيرها (م. ن.، ص 2/ 106)، في إشارة غير جلية كفاية، إلا أنها قد تعني الكلام عن طور حادث في معتقداتهم بعد الإسلام، هو طور التحاقهم بـ «صابي»، ابن هرمس، حسب تفسير دي ليبيرا، أي بنبي ما، وبوحي ما، ما يجعلهم بالتالي في عداد «أهل الكتاب»، أي من «الذميين»، ما يضمن لهم شيئاً من حرية المعتقد (م. س.، ص 63).

يعين الشهرستاني معتقد الصابئة بالقول: «منهم من يقول بالمحسوس والمعقول، والحدود، والأحكام، ولا يقول بالشريعة والإسلام وهم الصابئة» (م. س.، ص 2/ 107). فما طبيعة الصلة بين «المحسوس» و«المعقول»؟

كنا انتبهنا في دراسة الكرملي وفي ما نقله عن الآمدي أقوالاً تفيد أن لهذه الجماعة «فرقاً» تختلف فيما بينها في أمور وأمور، وهو ما نتأكد منه في أقوال الشهرستاني نفسها. فكيف لنا أن نتعرف الى حقيقة هذه الفرق فيما يتصل بموضوعنا؟

نجد عند الكرملي الفرق نفسها التي ذكرها الشهرستاني، مع فارقين بسيطين: الأول هو أن الشهرستاني يجمع في مقالة واحدة بين «أصحاب الهياكل والأشخاص»، فيما يجعلها الكرملي في فرقتين؛ والثاني هو أن الشهرستاني يطلق على إحدى الفرق اسم «الحرانية»، فيما يسميها الكرملي بـ«الحلولية». فارقان بسيطان، ذلك أن محتوى معتقدات كل فرقة يأتي متطابقاً بين النصين. فما نقول عن آراء هذه الفرق؟

---

(14) الإمام أبو الفتح محمد بن عبد الكريم الشهرستاني (- 548 هـ.) : «الملل والنحل»، صححه وعلق عليه : الشيخ أحمد فهمي محمد، دار السرور، بيروت، 1948، ص 2 / 108 .

نجد في أفكار هذه الفرق، بعيداً عن اجتهاداتها واختلافها في شؤون اعتقادية عديدة، اشتراكها في أمر أساسي، وهو مسألة «التوسط» و«التقربات» بين العالمين العلوي والسفلي. فأصحاب الروحانيات يقرون بأن «للعالم صانعاً فاطراً حكيماً مقدساً عن سمات الحدثان»، كما يقرون أيضاً بأنهم أعجز من أن يصلوا الى «جلاله»، فلا يستطيعون سوى التقرب اليه «بالمتوسطات». هذا ما نجده عند أصحاب الهياكل والأشخاص، ولو أنه يتخذ سبيلاً وثنياً خالصاً، يقوم على التعبد للكواكب عبر «شفعائها» على الأرض، أي الأوثان. أما الفرقة الرابعة، «أصحاب الحلولية» (أو «أصحاب الحرانية» في تعيينات الشهرستاني)، فتختلف بعض الشيء عن الفرق الثلاث في هذا الأمر، وهو أنها تتحدث عن «الحلول»، بل عن «التشخص»: «وربما يكون ذلك بحلول ذاته، وربما يكون بحلول جزء من ذاته، على قدر استعداد مزاج الشخص، وربما قالوا إنما تشخص بالهياكل السماوية بكلها، وهو واحد وإنما يظهر فعله في واحد، بقدر آثاره فيه، وتشخصه به فكأن الهياكل السبعة أعضاؤه السبعة، وكأن أعضاءنا السبعة هياكله السبعة، فيها يظهر فينطق بلساننا، ويبصر بأعيننا، ويسمع بآذاننا، ويقبض ويبسط بأيدينا، ويجيء ويذهب بأرجلنا، ويفعل بجوارحنا» (م. س.، ص 2/ 229).

نخلص من العرض الى وجود فرقتين أو منزعين في ما يتصل بموضوعنا:

– 1 : منزع يقول بوجود «توسط» بين العالمين العلوي والسفلي، على أن العلوي منهما هو «صانع» العالم السفلي؛

– 2 : منزع يقول بوجود عالم سفلي محسوس، هو الصورة «المشخصة» الكلية أو الجزئية للعالم العلوي.

المنزعان يقومان على تفسيرين مختلفين للعلاقة بين «المحسوس» و«المعقول»، ونجد آثارها في التفكر الاغريقي، على ما سنرى. كما يستندان الى تصورين مختلفين للجمال: واحد يتحقق من الجمال في المحسوس، على أنه صورة كلية أو جزئية للجمال العلوي، وآخر لا يتحقق منه، أو لا يتوصل الى معرفة شيء وحسب من جماله العلوي، إلا في «المتقربات» و«المتوسطات». وفي هذا الاختلاف أيضاً نقع على أصول من التفكر الاغريقي في مسألة الجمال. فما أصول التفكر هذا؟

2 . ب : النسق الاغريقي

بدا لنا مفيداً التوقف عند النسق الاغريقي بوصفه نسقاً مستقلاً، أي أننا سنقوم بدرسه باستقلال عن صيغه المحورة في الفرق والجماعات الفلسفية الإسلامية وغير

الإسلامية، بعد أن وجدنا أصول هذا التفكر وبعضاً من قضاياه في متن دعاويها وآرائها.

قد تكون المعتقدات الصابئية سابقة على بدايات التفكر الفلسفي الاغريقي، خصوصاً وأن عبادة الكواكب شأن قديم معروف في معتقدات البشر السحيقة، إلا أن الكيفيات التي توصل الى صياغتها الفلاسفة اليونانيون في أمر العلاقة بين «العلوي» و«السفلي»، وفي التعرف على الجمال، تجعلنا نعتبر التفكر الاغريقي أصلاً مؤسساً لهذه الشواغل.

فبين القرن السادس وبداية القرن الرابع (ق. م.) جرى تمثيل الآلهة في صورة عبادية في اليونان، مثل صورة الكواكب «المشخصة» عند الصابئة، حتى ان تيميستوكل (Thémistocle) يؤكد: «لسنا نحن الذي عملناها، بل الآلهة والأبطال»[15]. وهو ما قاله غيره أيضاً، في طور جرى فيه الاكتفاء بما هو عليه العالم المحسوس، من دون التفكر في علاته وحدوثه. إلا ان الانشغال الفلسفي في اليونان ما لبث أن قضى سريعاً على هذه الفكرة «التسليمية» بالعالم، ساعياً الى الوقوف على حقيقة الصلات بين العالمين. ولعلنا نقع مع إكزينوفان (Xénophane) على أول تفكر في «الإلهي»، وفي مسألة «المناسبة»، أي ما يناسبه الإله من صفات وتعيينات وما لا يناسبه: «من دون تعب، وبقوة العقل فيه وحدها، يقوى (الإله) على إحداث الحركة في الأشياء كلها»، و«هو الموجود في المكان عينه، يقيم حيث هو، من دون أن يتحرك، فلا يناسبه أن يحل هنا ثم في مكان آخر»[16]. انتهى إكزينوفان الى طرح هذه المسألة بعد أن راعه كون الإله الاغريقي، كما في أشعار هوميروس، غادراً، خائناً، يقوم بأفعال مشينة. فمن هو إكزينوفان؟

إنه مؤسس مدرسة «إيليه» (Elée)، ومعلم برمينيد. ولد في سنة 520 ق. م.، وخلّف أو بقي محفوظاً بالأحرى مما كتبه 40 مقطوعة، فيها غير موضوع، من المراثي حتى المآدب، مروراً بنقد صورة الآلهة «الجسمية»، ولا سيما في أشعار هوميروس. وإذا كان إكزينوفان توصل الى نقد صورة الآلهة، كما هي عليه في الآداب اليونانية، فإنه تنبه في الوقت عينه الى كون هذه الظاهرة مشتركة بين الشعوب، حيث انها لا تقوى

(15) ذكره:

M. P. Nilsson : Les croyances religieuses de la Grèce antique, Paris, Payot, 1955, P. 79.

(16) ذكره:

Alain Besancon : L'image interdite, Fayard, Paris, 1994, P. 32.

بمدركاتها المحدودة إلا على تخيل آلهة تشبهها في نهاية المطاف (ما يمكن أن نسميه بالصورة «المقلوبة» لـ«الحلولية» عند الصابئة). وكل مجموعة عرقية تنتج، وفق إكزينوفان، آلهتها وفق صورتها وألوانها: الأثيوبيون صنعوا آلهتهم سوداً ذوات أنوف فطساء، وقال شعب «تراقيا» (thraces) ان عيون آلهتهم زرقاء وشعورهم حمراء. أما الإلهي فلا أحد يملك عنه، حسب إكزينوفان، فكرة أكيدة.

هو «التوحيدي» الأول؟ هو الأول من دون شك الذي تحدث عن «واحد» لا مثيل له، وهو «إله واحد، الأكبر بين الآلهة والبشر، الذي لا مثيل له بين البشر، لا في شكله ولا في فكره (. . .). يرى كل شيء، ويفكر في كل شيء ويسمع كل شيء»[17].

ثم نشهد في التجربة الاغريقية طوراً آخر قوامه صنع آلهة لا تمثل صوراً بشرية، شريفة أو مشينة، بل رموزاً مجازية (مثل الحكمة، والجمال . . .)، وبات الإله بالتالي صفة وقيمة. التماثيل لن تكون «جامدة»، فاغرة العينين، من دون تعبير، مثلما صنعها نحاتو «النهضة» الكلاسيكية في أوروبا، بل ذات تقاطيع نافرة، حسبما يطلبها سقراط (Socrate 469 ق. م. - 399 ق. م.): «على النحات أن يمثل إذن في الأشكال نشاط الروح»، أي التهديد، على سبيل المثال، في عيني المحارب، والفرح البادي على وجوه الظافرين. ذلك أن الانسان ليس جسداً وحسب، بل هو روح أيضاً.

يستكمل برمينيدس (Parménide) (500 ق. م. - حوالى 440 ق. م.) هذا المسعى - أي تبعيد الإله عن البشر وعن صفاتهم -، فيجعله دائرة: «هو معين ومنته من كل جانب، ومنتفخ مثل طابة ذات استدارة ناجزة، وهو كامل التوازن من وسطه حتى حوافه»[18]. وهو ما نلقاه عند أمبيدوكل بدوره (Empédocle) (حوالى 490 - حوالى 430): «ليس بمقدورنا الاقتراب من الألوهية، ولا رصدها بالعين، ولا إمساكها باليد». وهو لا يبعده عن التناول وحسب، بل يجعله أيضاً «روحاً علوية»، أي غير مجسم: «لا وجه إنسانياً للإله؛ ولا ظهر له تنطلق منه ذراعان مثل مجذافين؛ ولا أقدام له، ولا ركب سريعة، ولا عضواً ذكورياً مغموراً بالشعر. هو روح علوية وحسب، له قوة هائلة، وفكره النفاذ يعبر الكون»[19].

أما مع أفلاطون (Platon 427 - 347 ق. م.) فإننا نبتعد أكثر في عملية

---

(17) ذكره : م. ن.، الصفحة نفسها.
(18) ذكره : م. ن.، ص 35 .
(19) ذكره : م. ن.، ص 36 .

«المباعدة»، إذ يقلب «التقابل» (التشابه) بين الإنساني والإلهي، ويجعل الإله «قياس الأشياء كلها». يحدثنا في «الجمهورية» عن أسرى المغارة، وعن النور «الذي يأتي من نار تشتعل خلفهم، صوب الأعلى وبعيداً»، فلو اضطر أحد هؤلاء الأسرى «الى النظر فجأة الى مصدر النور (. . .) لما استطاع ذلك بفعل الانبهار»، ذلك «أن عيون الروح السافلة لا تستطيع إدامة عيونها ثابتة على الإلهي». ولكن مما تتألف، والحالة هذه، ماهية العالم العلوي؟ يجيب أفلاطون: «لا لون لها، ولا شكل، وهي غير قابلة للجس، بل للتبين بهدى من الروح والذكاء»[20].

إنها القطيعة، إذن، والتامة، مع المعاينة، مع الصفات، ومع كل ما يدل ويعين التصوير والتمثيل. يدين أفلاطون الفن بالتالي لأنه لا يؤدي الى الحقيقة، ولا الى العلم الذي موضوعه «ما هو حقيقة فعلاً». بل أكثر من ذلك: لا يؤدي الفن إلى الحقيقة، بل يبعدنا عنها. إذا كان أفلاطون خص الفنون «الممثلة» بنبذات واسعة، فإن أرسطو لم يفعل ذلك. فهو لا يرى للإله وجهاً إنسانياً، وحصر تأملاته الفلسفية في التقابل بين الفن (الصنع بالأحرى) والطبيعة: هذه تفعل مثل صانع كوني يعمل ويخطط ويرتب في صورة متناغمة. أما الصنع فيعمل مثل الطبيعة ولكن في مرحلتين: مرحلة عقلية ثم مرحلة عملية مشروطة بالأولى. للفن، إذن، فاعل خارجي، أي أن فاعله ليس فيه، كما هي عليه الطبيعة.

ستتخذ هذه «المباعدة» الحادة سبيلاً متشدداً مع أفلوطين (Plotin حوالى 205 - حوالى 270)، حيث لا مجال للتحدث عن أية مناسبة ممكنة بين العلوي والسفلي. هو يحتفظ دوماً بفكرة وجود عالم علوي مشع لا نقوى على اكتناهه، عالم يقف في وسط دائرته «مبدأ» هو «الواحد»: هو في ما يتعدى الكائن، في ما يتعدى الماهية. يجلب كل شيء الى الكائن، إلا أنه ليس الكائن. هو أكثر من إله، وأكثر من الذكاء. هو الاكتفاء في درجته القصوى. وتحتاج المادة لهذا «الواحد» لكي تصبح مادة؛ أما هو فلا يحتاج لنفسه، «لأنه هو نفسه». نسميه «الخير»، إلا أنه ليس صفة له، ذلك أنه الخير نفسه. لا فكر له، ولا حركة، ذلك أنه سابق على الفكر والحركة. «لا يناسبه أي اسم؛ وبما أن علينا أن نسميه، يستحسن تسميته «الواحد»، من دون أن يعني هذا أنه شيء، وأن له صفات الشيء»[21].

---

(20) Platon : La république, 7, 514 b.

(21) Plotin : Ennéades, 6, 9, 6.

لا تشابه ممكناً، إذن، بين الجمالات المحسوسة وجمال الواحد: لا تعدو كونها انعكاساً مخففاً له وحسب؛ وهي ليست واسطة للتعرف عليه، وعلينا ألا نلتفت إليها، وأن لا تشغلنا عنه، ذلك أن النفس التي تهوى الخير، في سعيها للصعود صوبه، لا تبالي، بل تحتقر الجمالات الأرضية. تسعى إليه من دون أن تصل إليه، وصورة الإلهي هي صورة النفس النقية التي تصبح مثل مرآة عاكسة له، من دون أن تنعكس عليها صورة ما.

ما ننتبه اليه في هذا المسعى التطهري، هو أن حركة الصعود تستعيد في صورة عكسية حركة الفيض. فالرؤية نور، في حسابه، والنور رؤية. وهناك نوع من الرؤية الذاتية للنور، ذلك أنه شفاف على نفسه. وإذا كان أفلاطون يرى الى الصنع على أنه، من ناحية النظر، محاكاة متدهورة للأشياء، فإن أفلوطين يقلب تماماً وجهة النظر هذه: الجمال لا يتحقق في الصنع بل في القربى من الحقيقة التي تتكشف على أنها هي عينها الجمال أيضاً. ولهذا نجد أفلوطين ينقض تماماً فكرة الرواقيين التي كانت تتحقق من الجمال في التوازن والقياس والترتيب المتناغم للأجزاء: فهو لا يعد تأليف الأجزاء في حد ذاته جميلاً، بل يجد أن كل جزء منها مشع في ذاته بالمبدأ الموحد والمتعالي التي تعين اشتراكه في الفكرة.

إذا كنا نجد في هذا النسق الاغريقي، وفي كيفية عرضنا الشرحي له، أسباباً تفيد عن نسق متتابع في انشغالاته وقضايه الفلسفية والجمالية، فإن هذا لا يعني انه توصل الى درجة عليا من «الاستقلالية النسبية» عن محدداته الخارجية، أي عن تقيده الزمني والمعرفي بمدركات وإكراهات واقعة في صراعات المجتمع نفسه. فحديث الفلاسفة عن «القوة العلوية» قد يكون «تصعيداً» لفكرة «الحاكم»، «ممثل القوة العلوية»؛ أو «نقلاً» (أو استعارة مجازية) لها: فنحن نعرف، على سبيل المثال، أن سكان أثينا كانوا يغنون في سنة 290 ق. م . لديميتريوس بوليوكريت: «الآلهة الآخرون بعيدون، أو أنهم من دون آذان، أو غير موجودين، أو لا يعيرون انتباهاً لحاجاتنا؛ أما أنت، يا ديميتريوس، فنحن نراك هنا، لا من حجر ولا من خشب، بل حاضراً فعلاً». أو قد تكون تسمية «الحاكم» نقلاً للمعتقد الوثني من إطار التجسيم في تماثيل الى إطار التشخيص، أي تحققه في شخص من لحم ودم، هو الحاكم.

كما نلقى في نهاية العهد الروماني في مدن الأمبراطورية صوراً - إيقونات تمثل الإله: نصب الأمبراطور. صورته غير رمزية، بل واقعية؛ وذلك كما عند الفراعنة، أو في بلاد ما بين الرافدين. الأمبراطور أوغست جدد هذا التقليد في روما، فألحق بشخصه

صفة «سيد الحياة الدينية» (Pontifex maximus)، أي الوسيط بين الآلهة والبشر؛ وستكون له فضائل وصفات واقعة في الدائرة الدينية: التقي (pius)، العادل (justus)، الرحوم (clemens) وغيرها.

ما يعنينا من هذه الشروحات والأخبار هو التعرف على تنازع في التسمية والتعيين بين «القوة العلوية» و«الحاكم الأرضي»، والذي أدى الى جعله «وسيطاً» بين العلوي والأرضي، وهو ما تحقق في الولايات الغربية من الأمبراطورية حيث جرى التمييز بين جسم الأمير وبين صورته (genius)، التي يخصونها بشعائر العبادة: الصورة هي المعنية بالعبادة، لا الشخص.

2 . ج : النسق اليهودي

يفيدنا «كتاب العين» في غير نبذة تعريفية عن اليهود وعباداتهم، وعن كتبهم الدينية، وعن غير أمر في معتقداتهم العبادية. إلا أنه لا يفيدنا الشيء الكثير عن تفكراتهم في مسألة الجمال، ما دعانا الى العودة الى التوراة، من جهة، والى عدد من التآليف القديمة، من جهة ثانية، مشفوعة بما كشفته الحفريات الأثرية المتأخرة عن مصنوعاتهم الفنية. غير أن العودة الى التوراة لا تدع مجالاً الى الشك، لو سلمنا بها مصدراً وحيداً في هذه المسألة، فنصوص هذا الكتاب الديني واضحة لجهة النهي عن «التصوير»، بل عن «التمثيل» عموماً:

«لا تصنع لك منحوتاً ولا صورةَ شيء مما في السماء من فوق ولا مما في الأرض من أسفل ولا مما في المياه من تحت الأرض * لا تسجد لهن ولا تعبدهن لأني أنا الرب إلهُك إله غيورٌ أفتقدُ ذنوب الآباء في البنين الى الجيل الثالث والرابع من مبغضي * وأصنع رحمةً الى ألوف من محبيَّ وحافظي وصاياي» (سفر الخروج، الفصل العشرون، 4 – 6). «فاحذر أن تضربَ عهداً لأهل الأرض التي أنت صائر إليها لئلا يكونوا وَهَقاً فيما بينكم * بل تنقضون مذابحهم وتحطمون أنصابهم وتقطعون غاباتهم * فإنك لا تسجد لإله آخر لأن الرب اسمه الغيور إنه إله غيور»(سفر الخروج، الفصل الرابع والثلاثون، 12 – 14). «لا تسجد لآلهتهم ولا تعبدها ولا تعمل كأعمالهم بل تبيدهم وتحطم أنصابهم تحطيماً» (سفر الخروج، الفصل الثالث والعشرون، 24). «وألقوا آلهتهم في النار من أجل أنها ليست آلهة ولكنها صنع أيدي الناس خشبٌ وحجارةٌ فأبادوها» (سفر أشعيا، الفصل السابع والثلاثون، 19). وغيرها كثير مما لا نحتاج الى ذكره.

لكننا لن نقصر بحوثنا على التوراة، مميزين بين المنصوص الديني وبين ممارسات البشر أنفسهم، باتفاق أو تخالف أو تحوير لهذا المنصوص. فنحن لو عدنا الى كتاب «الملل والنحل» للشهرستاني لوجدنا أن اليهودية عرفت، ولا سيما بعد نشأة الإسلام، وبأثر منه، على ما نرى، اجتهادات واسعة في التأويل والتفسير، قام بها دعاة مفسرون، من أمثال يوذعان، وهو رجل من همدان، حسب الشهرستاني. ونتبين أيضاً وجود فرق عديدة مثل «المقاربة» و«اليوذعانية» وغيرها، التي وقفت من مسألة الجمال والصورة مواقف متباينة. فمنها ما اعترف «بأن موسى بنى بيتاً وصور فيه صوراً وأشخاصاً، وبين مراتب الصور، وأشار الى تلك الرموز» (م. س.، ص 2/20 - 21). ومنها من قال، وفق النموذج «الباطني» الإسلامي، بوجود «ظاهر» و«باطن» للنص الديني: «كان (يوذعان) يزعم أن للتوراة ظاهراً وباطناً، وتنزيلاً وتأويلاً، خالف بتأويلاته عامة اليهود وخالفهم في التشبيه» (م.. س.، ص 2/26). وزعمت أيضاً فرقة من «المقاربة» أن «الله تعالى خاطب الأنبياء بواسطة ملك اختاره وقدمه على جميع الخلائق، واستخلفه عليهم، قالوا فكل ما في التوراة وسائر الكتب من وصف الله عز وجل فهو خبر عن ذلك الملك، وإلا فلا يجوز أن يوصف الباري تعالى بوصف، قالوا فإن الذي كلم الله تكليماً هو ذلك الملك، والشجرة المذكورة في التوراة هو ذلك الملك، ويتعالى الرب تعالى أن يكلم البشر تكليماً. وحمل جميع ما ورد في التوراة من طلب الرؤية، وشافهت الله، وجاء الله، وطلع الله في السحاب، وكتب التوراة بيده، واستوى على العرش قراراً، وله صورة آدم، وشعر قطط ووفرة سوداء، وأنه بكى على طوفان نوح حتى رمدت عيناه، وانه ضحك الجبار حتى بدت نواجذه، الى غير ذلك، على ذلك الملك» (م. س.، ص 2/26 - 27). ويحدثنا الشهرستاني عن داعية يهودي آخر، هو بنيامين النهاوندي، الذي أعلمهم «أن الآيات المتشابهات في التوراة كلها مؤولة وأنه تعالى لا يوصف بأوصاف البشر، ولا يشبه شيئاً من المخلوقات، ولا يشبهه شيء منها، وإنما المراد بهذه الكلمات الواردة في التوراة ذلك الملك المعظم» (م. س.، ص 2/28).

إذا كانت هذه التأويلات تكشف لنا عن جانب اجتهادي ناه للتشبيه في المنصوص الديني كما في عدد من الفرق، فإن الكشوفات الأثرية أبانت وجود تصوير يهودي، أي ديني، في بعض الأحوال والأزمان. فعلى الرغم من هذه الممنوعات عرف التصوير اليهودي في القرنين الثالث والرابع بعد المسيح تطورات أكيدة، ليس أقلها الاكتشاف الذي تم في سنة 1921، عند الحدود المتنازع عليها بين الأمبراطورية الرومانية والأمبراطورية الساسانية، وهو كنيس دورا أوروبوس (doura europos)، الذي يرقى

الى منتصف القرن الثالث للمسيح، ويشتمل على أكبر مجموعة توراتية مصورة: صالة الصلاة مصورة كلها، وقسم كبير من صورها يستوحي حكايات ومشاهد من التوراة، مثل تضحية إبراهيم الخليل، أو موسى في حلة رومانية، وغير ذلك من الشخوص التوراتية. وفي كنيس بيت ألفا (Beth Alpha) مساحة كبيرة فيها دائرة مقسومة الى أثني عشر قسماً مخصصة لرموز الأبراج الفلكية (كما نرى صورة ذلك في أحد القصور الأموية في بادية الشام)، ويظهر فيها «هيليوس» (Hélios) حاملاً الكرة الأرضية في يد، ورافعاً اليد الأخرى أشبه بالتحية، فيما نعثر في أحجار الزاوية على صور نساء حاملات لرموز الفصول. كما كشفت حفريات «دورا» في السنة 1933 عن وجود هيكل يهودي مزدان بصور مؤرخة في السنة 245 م.، وتمثل حياة موسى وغيره من الأنبياء[22].

إلا أن هذا «التراخي» في استعمال الصورة في التقليد اليهودي، حسب تعبير بيزنسون (Alain Besancon) في كتابه «الصورة الممنوعة» (م. س.، ص 107)، سيتوقف في نهاية القرن الميلادي الخامس، بأثر من معاداة التصوير في الأوساط المسيحية ثم في الأوساط الإسلامية، حسب المؤلف؛ وهو ما سنعود اليه أدناه.

2 . د : النسق المسيحي

يفيدنا «كتاب العين» عن المسيحية أموراً اعتقادية عديدة، إلا أن أخباره لا تعلمنا الشيء الكثير عن موضوع بحثنا راهناً. هذا ما دعانا للعودة الى مصادر ومراجع أخرى للتوقف حول معتقدات المسيحية في شأن الجمال. ولكن هل يمكننا الحديث عن موقف أم عن مواقف مسيحية في هذا الشأن؟ نصوغ السؤال في كيفية أخرى: كيف نميز بين المنزع الأغريقي والمنزع اللاهوتي الصرف في هذه الاجتهادات والتأويلات؟

قد تكون الإجابة عن السؤال الأخير صعبة للغاية، حتى لا نقول مستحيلة، ذلك أننا نقع في كتابات المسيحيين - وهم أساقفة وكهنة في غالب الأحيان -، وفي جدالاتهم التي انعقدت أو بلغتنا بالأحرى من خلال مداولات المجامع الكنسية وقراراتها، على توليفات فكرية يلتقي فيها المعتقد اللاهوتي (مسألة الطبيعة والمشيئة والجوهر والأقنوم في المسيح)، أي التفكر المسيحي انطلاقاً من الأناجيل وتفسيراتها، بعدد من التوصلات الفلسفية في الفكر الاغريقي (العلاقات بين العالمين العلوي

---

(22) جان لاسوس : دراسة «توطئة لدرس الفن المسيحي في سورية في القرنين الخامس والسادس»، مجلة «المشرق»، بيروت، السنة 32، نيسان - حزيران 1934، ص177 .

والسفلي، صفات «الإله» وغيرها)، الناتجة أساساً عن تفكرات ومناقشات في إطار المدينة والسجال الديمقراطي فيها.

فنحن نستطيع، من جهة، التعرف على الانشقاق الحاصل في مجمع خلقيدونيه، بين الأرثوذكسية المسيحية الغالبة، وبين أتباع النساطرة والقائلين بالطبيعة الواحدة[23]. كما نستطيع، من ناحية ثانية، الوقوف على القنوات الجديدة بين المسيحية والفلسفة الاغريقية، بعد إقدام الأمبراطور البيزنطي يوستنيانوس على اغلاق مدرسة أثينا الفلسفية في سنة 529 م.، وتعرض العديد من أتباع الطبيعة الواحدة للاضطهاد. هكذا لجأ غير أسقف وقس الى أديرة بعيدة عن القسطنطينية أو عن أثينا، في مناطق مسيحية، كما في بلاد الشام والعراق، ذات معتقدات نسطورية أو يعقوبية. فأقام البعض منهم في دير حران، في سنة 532 م.، أو عملوا على تأسيس أديرة لهم، مثل دير قنسرين، الذي جرى بناؤه على الضفة اليسرى من الفرات، في سنة 537 م.

ستتحول هذه الأديرة الى مراكز للتفكر اللاهوتي الممتزج بأصول الفكر الاغريقي، من دون أن تتوقف عن نشاطها هذا بعد الفتح العربي. فنحن نقع في سير هذه الأديرة وأعلامها على ترجمات عديدة للفكر الاغريقي من اليونانية الى السريانية، قبل العهد العباسي، مثل الترجمات الثلاث المعروفة لكتاب ارسطو، «المقولات»، والسابقة على ترجمات «بيت الحكمة» العباسي. وهم مترجمون من أصول شامية، نذكر منهم: ساويرا سابوخت (Sévère Sebokht)، المتوفى في سنة 666 م. أو 667؛ واثناثيوس الثاني البلدي (Athanase De Balad) المتوفى في سنة 686 م.؛ ويعقوب الرهاوي (Jacques d'Edesse) المتوفى في سنة 708 م.

---

(23) نجد في كتاب «الملل والنحل» للشهرستاني معلومات عن هذه الانشقاقات: كالحديث عن أصحاب «نسطور الحكيم»، الذي «تصرف في الأناجيل بحكم رأيه»، وقال: «ان الله تعالى واحد ذو أقانيم ثلاثة، الوجود والعلم والحياة، وهذه الأقانيم ليست زائدة على الذات ولا هي هو، وأتحدث الكلمة بجسد عيسى عليه السلام، لا على طريق الامتزاج كما قالت الملكانية، ولا على طريق الظهورية، كما قالت اليعقوبية، ولكن كاشراق الشمس في كوة أو على بلور، أو كظهور النقش في الخاتم» (الشهرستاني. 2/ 44 -45). كما يشير ايضاً الى ان «من النسطورية من ينفي التشبيه» (2/ 48).

كما يحدثنا ايضاً عن «اليعاقبة»، الذين اتبعوا يعقوب البرذعاني، راهب القسطنطينية، وفي رواية أخرى ديسقورس، بطرك الاسكندرية، الذي كان يقول بان المسيح جوهر من جوهرين واقنوم من اقنومين وطبيعة من طبيعتين ومشيئة من مشيئتين، فيما كان بطاركة وأساقفة ذلك العهد يقولون بجوهرين وطبيعتين ومشيئتين، وهو ما أكدوه في مجمع خلقيدونيه.

في هذا النسق مصادر عديدة، إذن، اغريقية، مسيحية، شامية، وساسانية أحياناً، وتضاف اليها تأثيرات إسلامية بينة بعد الفتح الإسلامي، وبعد تحول الخلافة الى دمشق. وهو ما نجده جلياً في حياة يوحنا الدمشقي، كما في كتاباته. فمن هو؟

ولد في سنة 675 م.، وتوفي في 4 كانون الأول (ديسمبر) من سنة 749 م. بعد سنوات معدودة على سقوط الأمويين، من أسرة دمشقية «ملكية» معروفة بطول باعها في جباية المال. عملت هذه العائلة في خدمة الأمبراطور البيزنطي، مع منصور بن سرجون، الذي ما لبث أن عمل في خدمة الملك الساساني بعد اجتياح سوريا من قبل القوات الفارسية في سنة 610 للمسيح، ثم في خدمة هرقل بعد دحره القوات الفارسية في سنة 628 م.، ثم في خدمة معاوية أميراً فخليفة. وتابع سرجون عمل أبيه في أيام معاوية الأخيرة وفي عهد يزيد الاول، كما كان صديقاً للشاعر الأخطل. واستكمل يوحنا عمل جده وأبيه، فعمل وهو في العشرين من عمره في إدارة الخليفة عبد الملك، وكانت صفته «كاتب أمير البلاد»، وما لبث أن انقطع عن العمل بعد أن قرر الخليفة عمر الثاني منع استخدام غير المسلمين في الإدارة. فما كان من يوحنا إلا أن تخلى عن منصبه (بدل تبديل معتقده الديني مثلما فعل عدد من الموظفين وقتها)، والتحق بأحد الأديرة، صومعة القديس سابا في القدس، منصرفاً الى السلك الكهنوتي في سنة 720 م. على الأرجح، وهو في الأربعين من عمره[24].

كان يوحنا الدمشقي يتقن السريانية واليونانية والعربية من دون شك، ولكن لم

---

(24) وقعنا في الكتب الفرنسية القديمة على ترجمة لأحد كتب يوحنا الدمشقي : تعود ترجمته الى الفرنسية القديمة الى سنة 1574، وطباعته الى سنة 1635، وهو الكتاب التالي :

- Histoire de Barlaam et de Iosaphat, roi des Indes, composée par Saint Jean Damascène, traduite par F. Jean de Billy, Paris, 1574, chez Guillaume Chaudière.

والطريف في أمر هذه الحكاية المترجمة الى الفرنسية - فيما لو صحت نسبتها الى يوحنا الدمشقي - هو أنها تحكي قصة مشابهة لقصة حياة الدمشقي نفسه : قصة تخلي أحد الأمراء عن سلطته وانصرافه الى أحد الأديار للعبادة. يشتمل الكتاب على سيرة الدمشقي، وعلى قصة «عجيبة» تتحدث عن تزوير الأمبراطور البيزنطي لرسالة من الدمشقي الى الخليفة الأموي، فما كان من هذا الأخير ان سارع الى قطع يد الدمشقي، إلا أن السيدة العذراء أعادتها له بفضل إحدى عجائبها، فرفض الخليفة الإقرار بالأمر، فما كان من الدمشقي ان انسحب الى القدس للاعتكاف.

ويمكن العودة لمزيد من التعرف على حياة يوحنا الدمشقي، اي منصور بن سرجون، وعلى مؤلفاته في كتاب: «منصور بن سرجون، المعروف بالقديس يوحنا الدمشقي»، للاكسرخوس جوزف نصر الله، الذي نقله بتصرف الى العربية: الارشمنديت انطون هبّي، منشورات المكتبة البولسية، بيروت، طبعة أولى، 1991 .

تبلغنا من مؤلفاته سوى كتب مكتوبة باللاتينية: وضعها في القسم الثاني من حياته، منها كتابه الهام «ينبوع المعرفة» (المكتوب في سنة 743 م.)، والذي يعد في تاريخ الكنيسة أول مجموع لاهوتي لخص فيه، من جهة، توصلات آباء الكنيسة في عدد من القضايا اللاهوتية، مثلما ضمنه أيضاً، من جهة ثانية، اجتهاداته الخصوصية. فما تقول مؤلفاته عن موضوعنا؟

يخص يوحنا الدمشقي الإسلام ببحث خاص في «كتاب الهرطقات»[25]، وهو المعروف باسم «الهرطقة رقم 100»: لن نستعيد تفاصيل هذا النص، الذي يشبه غيره مما عرف عن الجدالات التي جمعت في غير عهد مسلمين ومسيحيين، عدا أننا نتعامل بحذر مع هذه النصوص، ذلك أنها لا تصف في صورة دقيقة في بعض الأحيان وقائع هذه الجدالات.

تشتمل هذه المناقشات على أمور واقعة في العقيدة الصرف مما لا صلة له بموضوعنا؛ غير أننا نتبين في بحث يوحنا هذا شيئاً مما كانت عليه التصورات المسيحية في ذلك العهد حول الإسلام، ونتعرف وإن بشيء من الصعوبة على ما كانت عليه التصورات الإسلامية في عدد من القضايا: نتحقق في فصل «الهرطقة 100» من أن يوحنا الدمشقي كان يعرف القرآن تماماً، إذ يعود اليه في عدد من سوره، مثل «المائدة» و«البقرة» و«النساء» وغيرها. كما يتحدث فيه عن «المشركين»، أي اتهام المسلمين للمسيحيين بهذه الصفة، من دون أن نفهم معنى هذه التهمة في هذا السياق، ذلك أنها تطاول عادة غير «أهل الكتاب».

قد تكون إشارة الدمشقي الى «المشركين» لا تتصل بالقرآن أبداً، بل بما انتشر في العهد الأموي، ولا سيما في بلاد الشام، في احتدام الخلافات والجدالات بين المسلمين والمسيحيين: فمن المعروف ان الخليفة عمر سمى المسلمين بال«مشركين»، واعتبر بلاد الشام مسكونة بهم ايضاً. ولكن هل يكفي القول ان الخليفة عمر، كما تنقل المرويات التاريخية عنه، كان ورعاً ومتشدداً في أمور الدين لكي نفسر مواقفه سواء من مسيحيي

(25) عدنا الى «كتاب الهرطقات» ليوحنا الدمشقي في صيغته الفرنسية التي ترجمها ودرسها وعلق عليها الباحث الفرنسي ريمون لي كوز (Raymond Le Coz)، وأصدرها مع غيرها من نصوص الدمشقي، في كتاب بعنوان «كتابات عن الإسلام»، وصدر عن دار «سير» الباريسية، في العام 1992.

Jean Damascène : Ecrits sur l'Islam, présentés par : Raymond Le Coz, éd. du cerf, Paris, 1992.

بلاد الشام أو من الصور في المعابد، أم أن الأمر يتصل بمحصلة جدالات كانت تدور هنا وهناك، وتتجلى فيها تفكرات إسلامية طالبة لمزيد من التمايز عن السلوك والمعتقد المسيحيين، انطلاقاً من تأويل لـ«صفات الله»؟

النص الأهم في هذا السياق هو وقائع الجدال الذي جرى بين مسلم ومسيحي حول قضايا خلافية، ونقع في هذا الجدال على قضايا تشغل علماء الكلام في ذلك الوقت وعدداً من الفرق الإسلامية مثل المعتزلة والمرجئة وغيرهما. من هذه الجدالات ما اتصل بقضية الحرية والاختيار، كما نتبينها في رد المسيحي: «هذا ما وافقتني عليه، وهو أن أحداً منا لا يقوى على الوقوف ولا على الحركة طالما أن الله لم يقم بذلك (. . .). وماذا لو وقفت للتو ومضيت الى السرقة أو الى ارتكاب المعصية، كيف تسمي ذلك: أهي مشيئة الله أم هو توافق أم تسامح أم رحابة صدر؟» (م. ن.، ص 237 – 239). ومنها ما يتصل بقضية «خلق» أو «عدم خلق» الكتاب الديني، ما يبدو في هذا السؤال الذي يلقيه المسلم على المسيحي: «حين يسألك المسلم: كلام الله أهو مخلوق أم غير مخلوق؟ يطرح المسلمون علينا هذا السؤال الصعب جداً لكي يثبتوا أن كلام الله مخلوق، وهو أمر غير صحيح» (م. ن.، ص 241). ومنها مجادلة تتصل بما يمكن تسميته بالمعنى الحرفي والمعنى المجازي للكلام، ونتبين منها أن المعنى الحرفي هو المعنى «الدائم»، فيما اللجوء الى الصور المجازية «حادث». كما نقع على فقرة طويلة تتصل بموضوع «الصفات الالهية»: «إذا سألك المسلم: إذا كان المسيح هو الله، فكيف يأكل ويشرب وينام وغير ذلك من الأعمال؟ فقل له: «كلمة الله الأبدية» الذي خلق كل شيء، حسب شهادة كتبنا وكتابكم، خَلق في جسد القديسة السيدة العذراء رجلاً كاملاً، مالكاً روحاً وذكاء. هذا هو الرجل الذي أكل وشرب ونام. بالمقابل، إن «كلمة الله» لم تأكل ولم تشرب ولم تنم (. . .) وللمسيح طبيعتان ولكن في شخص واحد» (م. ن.، 245).

ما ننتبه اليه في نصوص يوحنا الدمشقي – ولا سيما في «المجادلة» و«الهرطقة رقم 100» – هو اندراج عدد من الأفكار الإسلامية حول الجبر والاختيار وخلق القرآن وخلافها (والتي ستتأكد في فرق متبلورة الآراء) في الجدل منذ ذلك الوقت: يصعب علينا طبعاً أن ندرك بسهولة معاني هذا الجدل، عدا أننا نعتقد أنه ما كان يتحقق في ظروف لغوية (ونفسية ربما) توفر أسباب التواصل والتفاهم: فنحن نجد في وقائع هذا الجدل تلاقياً فوق مساحة من الخلافات من دون أن تكون محددات الخلاف واحدة، أو لها ذات المعاني عند المجادلين. ففي كتابات الدمشقي وغيره من آباء الكنيسة في ذلك

العهد نقع على كتابات لاهوتية تتسم بدرجة من التعقد والتبلور في إطارها الخصوصي الاعتقادي، وتشير الى ما كانت جدالات الكنيسة أدت اليه في غير قضية وموضوع.

لنعد الى طرح السؤال من جديد: كيف كان للجدل أن ينتظم وما كانت قضاياه وإمكانات الجدل فعلاً؟ لم يكن الأمر هيناً، خاصة وأن كل محاور تقيد في صورة طبيعية بالمحددات النصية والاعتقادية لـ«نصه» الديني: كان على المسلمين في هذه الحالة أن يجلبوا البرهان على دعواهم، فيما كان يصعب على المسيحيين قبول «نزول» كتاب جديد، بعد أن عنت لهم كتبهم الدينية وتفسيراتها عدم حدوث أي حدث لاحق، غير حلول الروح القدس في يوم القيامة ومجيء المسيح الدجال. ما كان المسلمون يجدون صعوبة في تقبل المسيحية في المعتقد، بعد أن أقر القرآن بوجودها واعتبارها رسالة توحيدية، إلا أنهم ما كانوا يقرون بعدد من القضايا المتصلة بـ«ألوهية» المسيح (وصلبه) وبطبيعة السيدة العذراء. لا نجد في الجدل هذه القضايا، بل غيرها مما تَكَوَّن في التفكرات الإسلامية نفسها انطلاقاً من القرآن نفسه، أو من الاجتهادات في مسألة الحكم الإسلامي.

من هذه التفكرات الإسلامية مسألة «خلق القرآن» و«صفات الله» وغيرها. وقد تواجدت هذه النقاشات في مدى تحكمُه وتعينُه منطلقات لاهوتية وفقهية متباينة: فنقاشات المسلمين وعلماء الكلام حول تفسير حرفي أو تأويلي للقرآن التقتْ مع نقاشات مسيحية تتبين أحوال الصلات وطبيعتها بين الأقانيم الثلاثة، وبينها والعالم الدنيوي. هكذا كان على المسلمين أن يسألوا المسيحيين: هل يتكلم الله؟ هل ينام؟ هل يأكل؟ وغيرها مما كان موضوع درس في «جلوس» الله فعلاً أم مجازياً على العرش، حسب الآية القرآنية. هذا في الوقت الذي كانت تتحدد فيه مسيحياً مسألة التباين بين صفات جسمانية وأخرى غير مجسدة للرب.

هل الله مسؤول عن الشر؟ يسأل المسلم في جداله مع المسيحي؛ أو يسأل: هل تعترض المشيئة الإلهية خيارات الإنسان وحريته؟ وهي أسئلة نرى فيها شيئاً من مناقشات الفرق الناشئة حول «القدرية» و«الجبرية». كما يجد بعض الدارسين المحدثين في هذا الجدل أسباباً سياسية، على أن «القدرية» هي العقيدة التي روجتها السلطة الاموية، لا لتبرير وصولها الى الحكم وإقامتها لنظام السلالة السياسية وحسب، بل لمنع أي تفسير مناهض لسلطتها. ونتبين في جدل الدمشقي أن المسلم «جبري» قولاً، فيما هو أقرب الى القدرية فعلاً.

يسمي القرآن المسيح في غير موضع على أنه «ابن مريم» و«كلمة الله»، كما في

النصوص المسيحية، إلا أن المعنى مختلف فيهما: فهو «كلمة» الله، أي أحد المرسلين، فيما يعني ذلك «الأقنوم الثاني» في عقيدة التثليث، وهو ما لا يقبل به الإسلام الذي اتخذ موقفاً متشدداً من وحدانية الله، «الواحد الأحد». يضاف الى ذلك الخلاف حول «طبيعتَي» المسيح: أهو مخلوق أم غير مخلوق؟

الى هذا الأثر الإسلامي البين، فإن الجدالات هذه موسومة بكتابات فلسفية إغريقية: علينا أن نتحقق منها في «أغوار» هذه النصوص الاجتهادية واللاهوتية والجدالية، أو في طبقاتها السحيقة، وفي هذا الميل المتعاظم للملكة الفكرية إلى بناء قضاياها النظرية المجردة، وإلى تخليصها من العوالق «الأنتروبومورفية». كما تتبينها في بناء سلسلة متصلة من الأسباب والعلل والعلاقات بين الله وأقانيمه، وبين أقانيمه، وبين طبيعتَي المسيح ومشيئتَيه، وغيرها حتى الوصول الى الدنيا الإنسانية. وهي سلسلة من العلل المتتابعة نلقاها في الفكر الاغريقي الذي عمل في نهاية الأمر على تقديم خويطة فلسفية ناجزة أشبه بخريطة مكانية لحقيقة الكون وما يقع وراءه. وهو ما نراه في التفكرات المسيحية، التي شغرت بدورها ووجدت ضرورة لتعيين المنطقة «الوسطى» و«التوسطية» بين السماء والارض، وبين الله والبشر.

إذا كانت النصوص المذكورة أعلاه تعطينا فكرة ما عن المناخ الجدالي بين عدد من المسلمين والمسيحيين، ونجد فيها عدداً من تكوينات وقضايا الفكر، فإننا لم نتوقف إلا في صورة عابرة عند موقف يوحنا الدمشقي وغيره عن الصورة. هذا ما نقع عليه في بحوثه الثلاثة المكتوبة في سنة 730 م.: «نصوص للرد على نابذي الصور»، إثر الخلاف الشهير الذي هز أركان الكنيسة في عدد من المجامع الكنسية. فما قال يوحنا الدمشقي؟

يميز يوحنا في نصه الثالث بين ستة أنواع من الصور، من الصورة الشديدة الكمال حتى الصورة القليلة الكمال:

– 1 : صورة «التثليث» القائمة على تلازم المادة، حيث ان «الابن» أيقونة (أو صورة) الأب، والروح القدس أيقونة (أو صورة) الابن؛

– 2 : «الفكرة في الله عن الشيء الذي يطلب حدوثه»، وهي «الأفكار الالهية»؛

– 2 : صورة الانسان «التي تنشأ عن الله بالمحاكاة»؛

– 3 : صور أشكال الأشياء غير المرئية وغير المجسدة التي نقع عليها في الكتابات المقدسة؛

– 4 : والأشياء المرئية «التي هي صور الأشياء غير المرئية والتي لا وجه لها، والتي نتوصل، من خلال إظهارها في صورة مجسدة لها، الى معرفة محجبة»؛

– 5 : صور الأشياء التي تأتي لاحقاً (أي التي تتم زيادتها من قبل البشر على الصور الدينية، كما ترد في الكتب المقدسة): مثل العليقة المشتعلة للعذراء، والحية الفولاذية على الصليب وغيرهما؛

– 6 : صور الأشياء الماضية التي نطلب الحفاظ عليها، وهي نوعان: ما يتم الحفاظ عليها في الكتب، أو في اللوحات المعرضة للنظر، وهي الأيقونات.

ان غالب الصور، التي يتناولها الدمشقي، ماورائي، لا حسي. كما تنقسم تبعاً لدرجة اشتراكها في «النموذج الأصل»، فلا يرد ذكر الأيقونة إلا في أسفل القائمة. كما نراه لا يميز بين الصورة الطبيعية (التي تتضمن شيئاً من النموذج – الأصل) والصورة المصنوعة، التي لا تمتلك سوى محاكاة النموذج وحسب.

نخلص من هذا العرض الى القول ان الصورة ثلاثة أنواع في واقع الأمر:

– 1 : صورة علوية محجوبة (التثليث، الأفكار الالهية)؛

– 2 : صورة طبيعية ولكن متحدرة من العلوي، أي فيها شيء وحسب من طبيعته؛

– 3 : صورة مصنوعة، مزيدة من دون أصل لها، أو موضوعة طلباً للمشابهة.

عرضنا وحسب لآراء يوحنا الدمشقي في مسألة الصورة، على أن نعود اليها والى ما أثارته من جدالات في المسيحية، كما في الإسلام في فقرة أدناه، تتناول مسألة «النزاع حول الصورة».

2 . هـ : النسق المزدكي

كيف نصنف هذا النسق؟ كيف نعينه تاريخياً؟ كيف نسميه؟ يمكننا أن نعدد الأسئلة حول هذا النسق الذي نقع عليه في هذا المصدر أو ذاك من دون أن نتأكد من كونه هو نفسه.

لنبدأ بالتسمية: لو عدنا الى «كتاب العين» لوجدناه يحدثنا عن «الزنديق» وفق التعريف التالي: هو الذي «لا يؤمن بالآخرة، وبالربوبية»؛ ولو عدنا الى كتاب «تاريخ بغداد» لوجدنا، إثر مناظرة بين الخليفة العباسي المهدي وأحد القضاة، أنه يعني ترك

الصلاة وتعاطي الخمر[26]. كان بإمكاننا، واقعاً، إطلاق غير تسمية على هذه الجماعة، بعد أن وقعنا على تسميات عديدة تخصها في عدد من المصادر. إلا أننا فضلنا العودة الى كتاب صدر مؤخراً للدارس ملحم شكر (Melhem Chokr)، هو الأول في نوعه بعد عدة دراسات خاصة بهذه الجماعة[27].

يتحدر اللفظ من أصل بهلوي، وجرى استعماله في الأمبرطورية الساسانية بين أوساط المزدكيين، وفي آراميا بين المسيحيين: عنى اللفظ عند الساسانيين المزدكية، وما سمته المسيحية بـ«الديصانية». أما الدارس شكر فينتهي الى تعيين ثلاث دلالات له في استعمالاته المختلفة، هي التالية:

– 1 : عنى الانتساب المعلن أو السري الى نظام اعتقادي ثنائي، من دون أن يقتصر على «المانوية»، بل شمل غيرها أيضاً مثل فرق: «الديصانية» و«المزدكية» و«المرقيونية» وغيرها؛

– 2 : عنى جماعة «الدهريين»، وما يتصل بهم من معتقدات مثل التي عينها الخليل، أي عدم الايمان بالآخرة ولا بالربوبية؛

– 3 : عنى الانحلال الخلقي والفساد، وهي الدلالة التي جرى إطلاقها على عدد واسع من الأدباء المسلمين الخليعين أو المتهتكين، من أمثال أبي نواس وغيره.

يتوقف الشهرستاني عند عدد من هذه الفرق، مثل «الديصانية»، و«المرقيونية»، و«المزدكية»، واجداً «أن «قول المزدكية كقول كثير من المانوية في الكونين والأصلين، إلا أن مزدك كان يقول أن النور يفعل بالقصر والاختيار والظلمة تفعل على الخبط والاتفاق» (م. س.، ص 2/ 85).

أما الباحث مونو (G. Monod) فوجد في المزدكية «الإجابة» (أو «الرد») الفارسية على انتشار الإسلام في بلاد فارس[28]. فمن المعروف أن الإسلام انتشر في بلاد فارس، وسقطت معه المزدكية «من دون مقاومة تذكر»، حسب تعبير دي ليبيرا. ويرى هذا الباحث أن المزدكية عرفت انبعاثاً جديداً لها في القرن الميلادي التاسع، أشبه بـ«يقظة

(26) أبو بكر أحمد بن علي الخطيب البغدادي (-463 هـ.) : «تاريخ بغداد»، 14 جزءاً، القاهرة، 1931، ص 9/ 294 .

(27) Melhem Chokr: Zandaqa et zindqs en islam au second siècle de l'hégire, Institut français de Damas, 1993.

(28) ج. مونو : ورد في كتاب «الفلسفة القروسطية» لآلان دي ليبيرا المذكور أعلاه، ص 90 .

متأخرة»، لما كان للمقاومة الزرادشتية أن تحققه في وجه الإسلام عند الفتح. ولكن كيف نتعرف على آراء هذه الجماعة؟ أهي من أتباع ماني وحسب؟

نجد شهادات عديدة تفيد أن هذه الجماعة ابتعدت بعض الشيء عن الثنائية المانوية في انبعاثها الجديد، إذا عدنا الى الكتب العشرة (Denkard) التي تضم تعاليمها، وصارت بالأحرى «مانوية» مطعمة بمقادير من التوحيد.

2 . و : النسق الإسلامي

نتحدث عن النسق الإسلامي مثلما تحدثنا أعلاه عن أنسقة أخرى، طالبين من «النسق» أن يشير الى سياق للتعيين والتسمية، لا الى صفة جوهرانية. وما يعنينا في النسق أيضاً كونه يقبل، بل يقوم على تعدد الخطابات فيه. وما وقعنا عليه من خطابات متعددة في الأنسقة أعلاه، نقع عليه أيضاً في النسق الإسلامي. بإمكاننا طبعاً أن نستخرج من القرآن خطاباً يحدد تعييناته وصفاته للحسن، إلا أننا لا نتوصل في هذه الحالة الى تعيين النسق الإسلامي، الأكيد أو الحق بالضرورة، بل الى تعيين خطاب آخر، تأويلي، يضاف الى غيره. ذلك أننا نتبين في «كتاب العين» في تعيين «التأويل» ما يفيد أنه يقوم على «تفسير الكلام الذي تختلف معانيه»، وأنه «لا يصح إلا ببيان غير لفظه». فما يفيدنا «كتاب العين» في تعيين هذا النسق؟

نقع في عدد من النبذات التعريفية على تعيينات عديدة، تشير الى أمور اعتقادية حادثة مع الفعل الإسلامي، من دون أن تكون دينية وحسب. فنتعرف الى «الشعوبي»، وهو «الذي يُصَغِّر شأن العرب فلا يرى لهم فضلاً»؛ أو الى «الخارجي»، الذي «يشق عصا المسلمين ويُشاقُّهُم خِلافاً»، وغيرهما. وما يستوقفنا في هذه النبذات هو صياغتها لعدد من التعيينات التي تشير الى تأسس «التفسير» و«التأويل» و«الفقه» وغيرها مما يقع في أساس التفكر الإسلامي. كما نجد أيضاً في هذه التعريفات ما يشير الى بداية «الشقة» أو الاختلاف في «النظر»، وهو ما يميزه المعجم في حديثه بين «الرأي» و«الهوى»، أي الفارق بين النظر الصحيح والنظر الخاطئ. كما تفيدنا النبذات المعجمية عن ألفاظ باتت مثابة «الأصول» التي يتم على أساسها التمييز بين سبل النظر، مثل الألفاظ التالية: «الآخرة»، «القدر»، «الربوبية»، «التبرئة»، «التوحيد»، «الحدود»، «التسبيح»، «التنزيه»، «البدعة»، «الإخلاص»، «الوصف» وغيرها.

نستضيء بهذه الإشارات - على أن نتوسع فيها لاحقاً -، ونتحقق من معانيها في صورة أجلى في كتاب الشهرستاني. فهو يجد، حين يسعى الى «تعيين قانون يبني عليه

تعديد الفرق الإسلامية»، أنها «أربع» قواعد، هي «الأصول الكبار». أولى هذه القواعد: «الصفات والتوحيد فيها وتشتمل على مسائل الصفات الأزلية إثباتاً عند جماعة ونفياً عند جماعة وبيان صفات الذات وصفات الفعل وما يجب الله تعالى وما يجوز عليه وما يستحيل وفيها الخلاف بين الأشعرية والكرامية والمجسمة والمعتزلة» (م. س.، ص 1/ 4 - 5). فما هو بيان صفات الذات؟ وما هو بيان صفات الفعل؟

من المفيد، بداية، أن نتوقف عند الفرق المذكورة، خاصة وأن الشهرستاني يقدم تأريخاً مقبولاً عن معالم التأسيس وأسس الخلاف: نشأ الخلاف فيما بينها في عهد الرسول «حيث جادلوا في ذات الله تفكراً في جلاله وتصرفاً في أفعاله»، فمنعهم الرسول عن ذلك (ص 1/ 13). لكن هذه الجدالات ما وصلت الى اختلافات جلية في الأصول إلا في آخر أيام الصحابة، واتخذت اسم «البدع»؛ ويعددها الشهرستاني عارضاً لأربع منها، هي «كبار الفرق الإسلامية»، وهي: «القدرية» و«الصفاتية»، و«الخوارج»، و«الشيعة». وقد يكون من المفيد التوقف عند فرقة القدرية، لما كان لها من دور بارز وتأسيسي في مجال النظر الإسلامي. تقول هذه الفرقة بـ«القدر»، وتكونت وفق التأريخ التالي:

أول من تكلم بالقدر يونس الأسواري، وكان بالبصرة، وأخذ عنه معبد الجهني؛ وفي رواية أخرى أن أول من تكلم بالقدر في البصرة، هو معبد بن خالد الجهني، الذي صلبه الخليفة عبد الملك في سنة 80 هـ.، أو الحجاج في رواية أخرى؛ كما تكلم به غيلان بن أبي غيلان الدمشقي، وكان من أصحاب الحارث الكذاب وممن آمن بنبوته، فلما قتل الحارث قام مقامه، وقتل سنة 80 هـ..

وقد أخذ عن هؤلاء: واصل بن عطاء الغزال، الذي كان تلميذاً للحسن البصري (-110 هـ.)، والذي توفي في سنة 131 هـ.: فلما قال الخوارج بتكفير أهل الكبائر، وأهل السنة بفسقهم، قال واصل: «لا مؤمنون ولا كفار»، فكان أن طرده الحسن من مجلسه. وأخذ عنهم عمرو بن عبيد، الذي تتلمذ على واصل، بعد أن اختلف بدوره الى حلقة الحسن البصري وابتعد عنها و«اعتزل»، وزاد على واصل في مسائل القدر، ومات في سنة 142 هـ..

إذا كان «القدر» هو أول التعيينات الجديدة في التفسير، و«الاعتزال» أول تشعب وانفصال في مسائل النظر هذه، فاننا نجد أيضاً في كتاب الشهرستاني أقوالاً مستفيضة حول تفرع الفرق والاختلافات في «المسائل»، ولا سيما في مسألة «الصفات»، سواء في ذات الله أم في أفعاله. كما نقع في هذه الصفحات على أقوال وتأكيدات تظهر شيئاً من

تاريخ هذه الفرق والمسائل، خاصة بين واصل بن عطاء وأبي هذيل العلاف. إلا أنه يستحسن، قبل عرض هذه الاجتهادات، التوقف أمام منشأ هذه الآراء.

نجد الفقيه الحسن البصري في أصل هذه الأفكار، بمعنى أن قائليها تتلمذوا عليه في حلقته المعروفة في مسجد البصرة. كما نلقاه، هو المفسر المعروف، في أصل هذه الأفكار من ناحية ثانية، بدليل أنها قامت على تأويلات مختلفة في مسألة تفسير النص القرآني. ففي بدايات التفسير انعقدت النقاشات حول المعنى الحرفي أو المجازي في القرآن، أو ما كانوا يسمونه بـ«اللفظ» و«المعنى». وهو ما التمسناه في أحد تعريفات الخليل أعلاه، عن «التأويل»، إذ جعل أمره ناشئاً عن التباين في التفسير بين اللفظ والمعنى، مشيراً الى أنه يجيب على هذا الاختلاف بالتعويل على أمور واقعة في المعنى، وليس في اللفظ بالتالي.

كيف للمفسرين أن يشرحوا الآية التي تقول: ﴿الرحمن على العرش استوى﴾، أو: ﴿خلقت بيدي﴾، أو: ﴿وجاء ربك﴾؟ هل يسلمون بمقتضى اللفظ الظاهري، فيجعلون لله صفاتاً مثل «الجلوس» و«الصنع» و«المشي»، أم يؤولون ذلك تأويلاً مختلفاً يقوم على تبين الواقع خلف الألفاظ، أي في معانيها المضمرة؟ وهو ما نراه جلياً في قول الشهرستاني التالي: «لما ظهرت المعتزلة والمتكلمون من السلف رجعت بعض الروافض عن الغلو والتقصير، ووقعت في الاعتزال، وتخطت جماعة من السلف الى التفسير الظاهر، فوقعت في التشبيه» (ص 1/ 125). يفيدنا قول الشهرستاني في كون الاختلافات نشأت حول التفسير القرآني، بين لفظه ومعناه؛ كما يوحي لنا بأن الوقوع في «التشبيه» سابق على «تعطيل الصفات»، طالما أن التفسير المجازي لاحق على التفسير اللفظي. وهو ما نتحقق منه في صورة صريحة في حديث الشهرستاني عما كانته فكرة «الصفات» عند واصل بن عطاء بداية، ثم عند أبي هذيل العلاف.

يعين الشهرستاني أولى القواعد الاعتزالية، كما أسلفنا القول، على أنها «نفي صفات الباري تعالى»، ويتبعها بإشارة لافتة هي التالية: كانت الفكرة في بدئها «غير نضيجة»، ويعزو ذلك الى الأمر التالي: «كان واصل بن عطاء يشرع فيها على قول ظاهر، وهو الاتفاق على استحالة وجود إلهين قديمين أزليين، قال من أثبت معنى وصفة قديمة أثبت إلهين» (ص 1/ 61). عوّل واصل بن عطاء على «قول ظاهر»، إذن، مثلما انتهى الى التمييز بين الوجود والصفة. أما أبو الهذيل العلاف فقطع تماماً دابر التمييز هذا، خاصة بعد «اطلاعه على كتب الفلاسفة»، وانتهى الى رد جميع الصفات: فذات الله «واحدة لا كثرة فيها بوجه، وانما الصفات ليست وراء الذات معاني قائمة بذاته، بل

هي ذاته، وترجع الى السلوب واللوازم» (ص 67/1). بعد الحديث عن «القول الظاهر» نقع على أسس تمييز جديدة، هي «اللوازم» و«السلوب»، وتستند الى مرتكزات في التفكير أكثر تجريدية وتقيداً باللفظ القرآني أساساً.

اختلافات في النظر عائدة الى التفسير أساساً، وتنشأ من التقيد بظاهر اللفظ، أو بمعانيه المضمرة. وكانت مسألة «صفات الله» مثل «أفعاله» من أولى القضايا الخلافية. وكنا انتبهنا أعلاه الى كون هذا الخلاف نشأ في آخر أيام الصحابة، واتسع وتعين في «مقالات» مختلفة في البصرة تحديداً، في الفترة التاريخية نفسها التي تتعرض لها دراستنا.

لم ينشأ هذا النقاش في حلقات المفسرين في المساجد وحسب، كما في حلقة الفقيه الحسن البصري في المسجد الجامع في البصرة، بل بلغ حداً أعلى، حيث اننا نتعرف في غير مصدر على وقوع «مناظرات» تطاول أموراً عديدة في التفسير، ومنها في أمر «الصفات» و«التشبيه»، مثل التي جرت بين عمرو بن العاص وأبي موسى الأشعري، أو بين العلاف نفسه (الذي جحد صفات الله) وهشام بن الحكم (الذي كان «مجسماً») في «أحكام التشبيه». ولاحظنا في معالم هذه النشأة افتراقاً بين «تجسيم» الله وبين «تنزيهه» وفق درجات من التباين بين هذه الفرقة أو تلك، أو بين هذا المفسر أو ذاك.

كان واصل يميز بين «الصفات» و«الوجود»، فيما انتهى العلاف الى عدم التمييز بينهما و«رد جميع الصفات». هذا ما نلقاه في التمييز أيضاً بين «القدم» و«الحدوث»، بين قدم الله في ذاته من دون أن تكون صفاته قديمة هي الأخرى (وإلا «لشاركته في الألوهية»)؛ وبين قدم الله في وجوده و«حدوث» كلامه «المخلوق».

أما «السلف»، على ما يقول الشهرستاني، فكانوا «أقرب» الى التسليم بظاهر اللفظ، أي بتأكيد الصفات. غير أنهم، هم بدورهم، توصلوا الى إقامة تمايزات في الرأي، كالتمييز بين «المعنى» و«الحال»: فالله «يبصر» على سبيل المثال، من دون أن تكون حاله كذلك. وهو التمييز بين المفهوم، إذا جاز القول، وبين الحدوث نفسه. أو نراهم لا يميزون بين «صفات الذات» و«صفات الفعل»، فـ«يسوقون الكلام سوقاً واحداً»، حسب تعبير الشهرستاني. فأثبت البعض لله صفات «جبرية»، مثل اليدين والرجلين والوجه، من دون أي تأويل، وبلغ بعضهم في إثبات الصفات «الى حد التشبيه بصفات المحدثات»، فيما اقتصر بعضهم الآخر على «صفات دلت الأفعال عليها». وما اكتفى بعضهم الآخر بالتشبيه وحسب بل بالتجسيم ايضاً: فمن «المجسمة» من أثبت النهاية لله من «ست جهات»، ومنهم من أثبتها «من جهة تحت»، ومنهم من أنكر

النهاية، فقال عنه أنه عظيم وحسب. ومنهم من أطلق عليه، مثل «الكرامية»، لفظ اليدين والوجه، أو من أثبت له اليدين صفة له والوجه من غير تجسيم، مثل الأشعري، أو من أثبت له رجلين فاضلتين عن عرشه، وساقين يكشف عنهما يوم القيامة.

فهناك فرق أو مقالات («المشبهة»، «المجسمة» . . .) تقول بحدوث التشبيه، وهناك مفسرون، مثل داود الجواربي الذي حكي عنه أنه قال: «هو أجوف من أعلاه الى صدره، مصمت ما سوى ذلك، وان له وفرة سوداء، وله شعر قطط» (ص 1/ 149)، أو المفسر أبو عبد الله محمد بن كرام، الذي أثبت الصفات، وانتهى فيها «الى التجسيم والتشبيه». وفي أخبار الشهرستاني ما يفيد أن بعضاً من أقوال التشبيه تعود في أصولها الى اليهود: «زادوا في الأخبار أكاذيب وضعوها ونسبوها الى النبي عليه السلام، وأكثرها مقتبسة من اليهود، فإن التشبيه فيهم طباع، حتى قالوا اشتكت عيناه فعادته الملائكة، وبكى على طوفان نوح حتى رمدت عيناه» (ص 1/ 153).

نقع إذن بين «المعطلة» و«الصفاتية» على اختلافات متباعدة أو متقاربة في النظر، تبعاً لمقولات باتت معينة على أنها أسس التعيين والتمايز، مثل المقولات التالية: اللفظ والمعنى، الصفات والأفعال، القدم والحدوث (أو الخلق)، المعنى والحال، رؤية الله بالأبصار أم لا، وغيرها. ولن نستفيض في عرضها، ذلك أنها ستنتهي الى تفرعات دقيقة لا نحتاج اليها في عرضنا، بل نجد ضرورة للتوقف أمام مسألة التعيينات في أصولها اللغوية. فنحن نتبين بين تأويلَي واصل والعلاف، كما أوردناهما أعلاه، وبعيداً عن حمولاتهما الاعتقادية والفلسفية، أي في مبناهما التأليفي والتعليلي، مدونة عما نشأ عليه التأويل وما طلبه من مقتضيات، وما بلوره من «عدة» في التعيين والتمييز. ونرى أن واصل يعول، لا على ظاهر اللفظ وحسب، بل على أدوات التعيين في اللغة: إذا كنا وجدنا في «كتاب العين»، وفي تعيينات «الصفة»، ما يشير الى أنها باتت تعين تسمية لغوية مخصوصة تسند الى الاسم، فإننا نجد فيه أيضاً ما يشير الى أنها تعين أيضاً ما يمكن وما لا يمكن وصف الله به. أي أن التفسير «أخذ» أو استقى من «عدة» اللغة هذه التسمية، أو جعلها تنطبق على مسمى جديد، هو الله.

هذا ما نتحقق منه أيضاً في مقالات العلاف، حيث ان لله تعيينات مستقاة هي الأخرى من «عدة» اللغة، مثل قوله بأن لله أفعالاً مثل «النهي» و«الأمر» وغيرها، وهي واقعة، على ما نعلم، في التسميات اللغوية. غير أننا نجد شيئاً مختلفاً عند العلاف، وهو التالي: إذا كان واصل بن عطاء يعلل ويفسر انطلاقاً من اللفظ القرآني، مستعيناً باستعمالات مجازية أو جديدة من تسميات العدة الناشئة في نحو اللغة، فإن العلاف

يطلب التعيين، أو يعلو به طلباً واحتكاماً الى أمور واقعة في القدرة التمييزية (اللوازم، السلوب)؛ أي أنه يعمل على بلورة أدوات مخصوصة بالتفسير وحده، غير مأسورة ومحددة سلفاً باللفظ القرآني، ولا بأدوات تسموية «مستعارة» من علوم أخرى.

ان هذا التعويل على استعمالات جديدة أو مجازية لألفاظ في التفسير، أو بلورة ألفاظ جديدة تماماً، سنقع عليه، بعد واصل والعلاف، في أنسقة التفكر الإسلامي، سواء في علم الكلام أو في الفلسفة. إذ باتوا يطلبون من اللغة أن تقول في علاقات إسنادها ودلالاتها حقيقة الوجود والمعرفة من خلال النص القرآني: جعلُ الفعل والفاعل والمفعول به والمسند والمسند اليه والمجاز وخلافهما مثل أدلة قاطعة على ... «الوجود». أدى هذا الى تقوية عدة تفسير اللغة ونحوها، فنقع على المجازي والسياقي في أوضاع لغوية وتفسيرية مختلفة: يعول هذا على ذاك، أو «يتأزم» معه في نسق تعييني واحد. اللغة في مبانيها، في عدة اشتغالها وأدواتها، مثل لوحة فلسفية (أو فقهية بالأحرى)، لوحة الحق والحقيقة. هل نقول انهم كانوا يعينون اللغة أم العقيدة؟ وهل يعينون هذه بأدوات تلك؟ أم أن علينا أن نتبين التعيين في كل قول بوصفه تجاذباً بين أخذ ورد، بين تجديد واحتفاظ (بالمعاني)، بين ألفاظ مستعملة وفق حمولات جديدة، وأخرى جديدة تماماً؟

وهو ما تقوله الباحثة الفرنسية كلودين نورمان في مبحثها عن علاقة الاستعارة بالمفهوم في التعيينات اللغوية: «علينا أن نتذكر أنه في حركة إنتاج المعارف، للاستعارات قابليةٌ على التدخل (...). فإذا كان غرضُ علم ما ليس معطى سلفاً، وإذا كان تعيينه في لحظة ما يتقيد دائماً بما يحيط به وبما يسبقه، في هذا الميدان، فإن التشبيه والاستعارة قابلتان للتدخل، ولأن يكونا مرحلتين لازمتين، ولو أنهما يتسمان بجانب تقريبي، جامع في صورة غير متوقعة لوقائع غريبة لا يقيم النظام المفهومي أي رابط فيما بينها»[29].

3: تقاطعات جمالية

نتحقق، بعد استعراض هذه المصادر، من وجود تشاركات وتقاطعات وتخالفات واقعة في مسائل «الصفات»، أو في «المناسبة» بين العلوي والسفلي، أو في العلاقات بين الحسي والعقلي، أو في تحديدات الجمال الإلهي والمصنوع، وغيرها مما يقع (أو

(29) Claudine Normand : Métaphore et concept, éd. Complexe, Bruxelles, 1976, P 143.

لا يقع) – تبعاً لما ستتوصل اليه في نهاية هذا الفصل – في ميدان الجمالية. إلا أن بحثنا في هذه المصادر قادنا أيضاً الى التعرف على تبادلات واقعة بين هذه المصادر المتباينة، تقوم على عمليات أخذ وتحوير فيما بينها. فما التبادلات هذه؟

3 . أ : تبادلات في تعيين صفات الله

يمكننا رسم خريطة لهذه التبادلات، واسعة ومتعددة المداخل، فندرس حقيقتها بين عالم بلاد الشام وعالم بلاد فارس، أو بين العالم الاغريقي وعالم الجزيرة العربية، وغيرها من خطوط التبادل بعد أن توصلنا الى الحقيقة التالية: عرفَ العالم القديم، خلافاً لما يظنه البعض، مقادير واسعة من التخالط والتعايش والتصارع في أمور المعتقدات والتسميات. ماذا لو نتعرف على شيء عن حقيقة التبادلات بين العالمين الاغريقي والعربي؟

تعود العلاقات بين الجماعات العربية واليونانية الى اواخر القرن الرابع (ق. م.)، يوم افتتح الاسكندر المقدوني وخلفاؤه سورية وفلسطين وبلاد ما بين النهرين، أي المناطق التي تتواجد فيها قبائل عربية وتتردد اليها قوافلهم وتجارهم. كما تعود أيضاً الى دور ثاني، هو الدور الروماني – البيزنطي، عند احتلال الرومان مصر في سنة 30 (ق. م.)، ولسورية وفلسطين في سنة 64 (ق. م.)، ولقسم من العراق.

هذا ما نعثر على آثاره في المفردات اليونانية التي دخلت العربية في عهود سابقة على الإسلام[30]: يؤكد الباحث بندلي جوزي أن عدد المفردات لا يتجاوز العشرة في العهد الأول (م. ن.، ص 331)، والسبعمائة كلمة في اللغة العربية حالياً. «ومن أسباب قلة المفردات اليونانية في لغتنا أن العرب قبل أن يحتكوا بالأمة اليونانية وآدابها، كانوا قد احتكوا بالأمة السريانية، وأخذوا عنها مئات الاصطلاحات» (م. ن.، ص 336). من

(30) لم تخل مسألة وجود الألفاظ اليونانية في اللغة العربية من جدالات نجد وقائعها في هذه المقالات المتتابعة :
– بندلي جوزي : «بعض اصطلاحات يونانية في اللغة العربية»، مجلة مجمع اللغة العربية الملكي (المصري)، الجزء الثالث، سنة 1936، صص 330 – 348؛
– الأب ماري – انستاس الكرملي : «الكلم اليونانية في اللغة العربية»، مجلة «المشرق»، 1899، مجلد 2، صص 345 – 349، و489 – 491، و923 – 928، و 1046 1048؛ المجلد 3، صص 63 – 69، و 318 – 322؛ والمجلد 4 ، صص 252 – 261؛
– الخوري ميخائيل حويس : «انتقاد على الكلم اليونانية في اللغة العربية»، مجلة «المشرق»، المجلد 4، صص 73 – 79، و 214 – 218 .

هذه المفردات ما يدل على حيوانات، أو نباتات (مثل «الصفرق»)، أو ثياب (مثل «السندس»)، أو سفن (مثل «الفلك»)، أو مهن (مثل «القَين») وغيرها. وتستوقفنا في قائمة المفردات هذه الألفاظ المأخوذة من اليونانية: «إبليس» (Diabolos)، «إنجيل» (Evanglion)، «أسطورة» (Histori-a)، وهي ألفاظ شديدة الأهمية والتعيين، كما نعرف. إذا كان اللفظان الأولان يشيران الى مسميات ذات صفة دينية بينة، ما يفسر رواجهما تبعاً للعلاقات بين المسيحيين في اليونان والجزيرة العربية، فإن اللفظ الثالث يدل على معنى غير استعمالي، بل تصنيفي - معرفي، يشير الى التاريخ المروي، وهو ما نجده في معاني القرآن، التي تنسب الأساطير الى أخبار السالفين المروية.

ضمن هذا السياق راعنا لفظ لم نجده في هذه القوائم، وهو لفظ: «الجن»، الذي نقع عليه في الكتابات العربية منذ الفترة الجاهلية. فلفظ «الجن» في العربية لا يختلف في مبناه التكويني عن اللفظ اليوناني (genius)، كما لا يختلفان في دلالتيهما، وهي واحدة: «التابع». أهو مشتق من اليونانية؟

ومع ذلك فإننا لا نقوى بعد على رصد حقيقة هذه التبادلات بين اليونانية والعربية، خاصة وأننا نفتقد الى العديد من الوثائق والمعطيات التاريخية الموثقة، والى ما يدلنا على أمور واقعة في التبادل من دون أن يشملها كتاب أو تدوين بالضرورة. يقول المستشرق الالماني فان ايس: «عندما نتحدث عن التراث الذي خلفه الأقدمون في الإسلام فإنما نفكر، بوجه عام، بالترجمات من اليونانية والسريانية. وفي الواقع، ان لتلك الترجمات أهمية لا تقدر، سواء بالنسبة الى الفلسفة الإسلامية أم بالنسبة الى الطب والعلوم الطبيعية. ولكن الى جانب الترجمات لا بد من ذكر نوع آخر من الأثر الحي للأفكار في التراث الإسلامي. وقلما يكون هذا النوع قد انتشر بواسطة النصوص المكتوبة، بل الأرجح أنه تم عن طريق الكلام المنقول شفوياً (. . .). ولذا فإن الاستشهادات بتلك الأقوال لم يكن مسنداً الى اسم محدد كاسم أرسطو وأفلاطون مثلاً، وإنما كان يتصرف بها من دون أي وازع كممتلكات مشتركة. ومن شأن الباحث المعاصر فقط أن يرد تلك الأفكار الى أصلها»[31]. هل نستطيع فعلاً التوصل الى «أصول» بعض هذه الأفكار المتبادلة، كما يدعونا الى ذلك الدارس الالماني؟ ليست الإجابة هينة، خاصة وأن الثقافة الاغريقية توزعت بين المسيحية في صيغها المختلفة، من قبطية

(31) فان ايس: «ملاحظات حول الأخذ ببعض أفكار الفلسفة اليونانية في علم الكلام المبكر»، في كتاب «أعمال ندوة الفكر العربي والثقافة اليونانية»، المغرب، 7- 10 أيار 1980، ص 249 .

وبيزنطية وسريانية وغيرها، وبين المزدكية وغيرها، وذلك في اطار الأمبراطورية الرومانية.

هذا ما نقع عليه في عدد من الأوصاف العلوية: يقول أمية بن أبي الصلت يصف الدار العلوية[32]:

مجدوا الله وهو للمجدِ أهلُ ... ربُّنا في السماء أمسى كبيرا
ذلك المنشئُ الحجارة والمو ... تى واحياهم وكان قديرا
بالبناء الأعلى الذي سبق النا ... سَ وسوَّى فوق السماء سريرا
شرجعاً لا يناله بصرُ النا ... سِ ترى دونه الملائكُ سورا

كما يقول أيضاً (م. ن.، ص 160):

مليكٌ على عرشِ السماء مُهَيمن ... لعزته تعنو الوجوه وتسجدُ
عليه حجاب النور والنور حوله ... وانهارُ نورٍ حولُه تتوقدُ
فلا بصرٌ يسمو اليه بطَرْفِه ... ودونَ حجابِ النور خلقٌ مُؤيدُ

نقع في هذه الأبيات على تعيين للخالق يقرب مما نقع عليه في «كتاب العين» من أقوال عن «سبحات» الله وأحجبته، وعن نوره المانع للنظر: «تنزيهٌ لله عن كل ما ينبغي أن يوصف به (...). وفي الحديث أن جبريل قال للنبي - صلعم - «إن لله دون العرش سبعين حجاباً لو دنونا من أحدها لأحرقَتْنا سُبُحاتُ وجهِ ربنا، يعني بالسبحة جلاله وعظمته ونوره». يقول يوحنا الدمشقي في كتابه «الايمان الأرثوذوكسي»[33] ان المصور الذي سعى الى تصوير المسيح لم يتوصل الى ذلك، «ذلك أن وجهه كان يشع بضوء هائل صعب التحمل؛ فما كان من السيد (المسيح) أن غمر وجهه الالهي بمعطفه، فكان ان انطبع وجهه على المعطف، الذي أرسله الى الأبجر، ملك الرها (إيديسيا) الذي كان يطالب به». هذا ما نقع عليه لو عدنا الى أحد نصوص أفلاطون في «الجمهورية»: فهو يحدثنا عن أسرى المغارة، وعن النور «الذي يأتي من نار تشتعل خلفهم، صوب الأعلى وبعيداً»، فلو اضطر أحد هؤلاء الأسرى «الى النظر فجأة الى مصدر النور (...) لما استطاع النظر إلى الأشياء بفعل الانبهار»، ذلك «أن عيون الروح السافلة لا تستطيع إدامة عيونها ثابتة على الإلهي» (م. س.، الصفحة نفسها).

كما نرى، من ناحية أخرى، في شعر الشاعر المسيحي أمية بن ابي الصلت أيضاً ما

(32) ورد في كتاب: «النصرانية وأدابها بين عرب الجاهلية»، للأب لويس شيخو، ص 167.
(33) يوحنا الدمشقي: «الايمان الأرثوذوكسي»، الفصل الرابع، الفقرة 16.

يفيد أن الله بنى السماء من دون عمد ولا بنائين[34]:

بناها وابتنى سبعاً شداداً ... بلا عَمَدٍ يُرَيْنَ ولا رجالِ
وسوّاها وزيّنها بنورٍ ... من الشمس المضيئة والهلالِ
ومن شهبٍ تلألأ في دجاها ... مراميها اشدُّ من النصالِ

وهو ما نقع عليه في الآيتين التاليتين: ﴿الله الذي رفع السموات بغير عمد فلا ترونها﴾ (الرعد، 2)، و﴿خلق السموات بغير عمد ترونها وألقى في الأرض رواسي﴾ (لقمان، 10). ومن المفيد القول في هذا المجال ان الشاعر أمية (- 5 هـ.) عرف الرسول، حسبما ورد في عدد من الأخبار، واستمع منه الى آيات قرآنية عديدة.

هذا ما يمكن أن نقوله عن تقاطعات أخرى، مثل الأثر اليهودي المعروف في «الاسرائيليات» (الذي تبيناه أعلاه)؛ أو الأثر البالغ بعد فتح «بيت الحكمة» بين الاغريقية والعربية مروراً بالسريانية. إلا ان الجديد الذي نقع عليه في مجموع هذه الفرق والأنسقة، هو تحددها انطلاقاً من قضايا بات يعينها التفسير الإسلامي نفسه: هذا ما تبيناه في مجادلات المسيحي مع المسلم في كتابات الدمشقي أعلاه، وبين الأسقف المسيحي الحراني والمسلم[35]، وبين المزدكي والمسلم وغيرهم. هذا ما نتحقق منه

---

(34) وردت في كتاب الأب شيخو، المذكور أعلاه، ص 161 - 162

(35) نجد وقائع هذه المجادلة في: «ميمر لتادرس ابي قرة في وجود الخالق والدين القويم»، الذي حققه الأب لويس شيخو، مجلة «المشرق»، السنة 15، سنة 1912، صص 757 - 774، 825 - 842: كان ابو قرة أسقفاً على الملكيين في مدينة حران في القرن التاسع للمسيح (راجع سيرته: مجلة «المشرق»، 6/ 632 و8/ 330)، وله أعمال كثيرة في اليونانية، وغيرها في العربية، منها مقالة في «عبادة الصور» نشرها المستشرق أرندزن وغيرها.
يعنينا في هذه المقالة أنها مكتوبة في العربية، ونتبين فيها مجادلات وتعيينات متداخلة الأصول، بين يونانية وإسلامية في نسقها السرياني الخصوصي، وذلك في تعيين «صفات الله»، أو في «التواصل» بين العالمين العلوي والسفلي، وبين الله وآدم، على ما في هذا التواصل من إمكان تشابه وانفصال في آن.
من هذه المقالة: «ونقول ايضاً ان هذا الصانع ليس من شيء قد كان عنده لم يزل معه فوجد صنع هذه الأشياء بمنزلة النجار الذي لا يقدر يظهر صنعته ان لم يجد خشباً أو الحداد حديداً ولكن من لا شيء انشأها وابتدعها. فمن أجل ذلك ليس هو صانعاً فقط ولكن خالق. وبيان ذلك من قياس الشيء الأزلي والمحدث وخلافهما لان الشيء الذي لم يزل لا يقبل تغييراً ولا يفسد ولا يتلاشى ومن أجل ذلك هو دائم ابداً. والشيء المحدث على خلاف هذا لان أول أمره وأوسطه وآخره على التغيير والفساد يجري أعني انه لم يكن فكان وهذا أول تغيير وحيث كان فهو يقبل تغييراً وفساداً في انتقاله من شيء الى شيء في حالاته كلها واخيراً يتغير ويتلاشى ويصير =

في اندراج عدد من أفكار أهل الكلام والتفسير الإسلاميين في تفسيرات يوحنا الدمشقي، حتى ان الدارس ريمون لي كوز (Raymond le Coz) وجد، بعد عدة باحثين أوروبيين، في كيفية عرض الدمشقي لأفكاره، سبيل أهل الكلام المسلمين في العرض (م. س.، ص 64 – 65). وهذا ما نتأكد منه في النسيج الاعتقادي لكل فرقة من هذه الفرق: لاحظنا عند الصابئة تحولها الى «التوحيدية»، وكذلك المزدكية؛ كما تحققنا من

= لاشيئاً ويعود الى الحالة الاولى التي لم تكن» (ص 764).
«(. . .) والآن ينبغي لنا ان نصنع كما صنع الطبيب الحكيم وندع الكتب ناحية ونسأل العقل: كيف عرفتَ صفات الله التي لا تبصرها الحواس ولا تدركها العقول من شبه طبيعة الإنسان وكيف منها ايضاً الخير والشر والقبيح والجميل والثواب الذي ينعمها الى الابد وخيرها وشقاؤها الدائم» (ص773).
«(. . .) نقول ان عقولنا تستطيع أن تبصر الله الذي لا يبصر مع صفاته الذي يجب أن يُعبد عليها من شبه فواضل طبيعتنا بالارتفاع عنها الى الخلاف. وذلك على مثل هذه الشبهة نقول بأنه ليس أحد من الناس يقدر ينظر الى وجه نفسه بعينه الا من شبهه بمنزلة الرجل الذي ينظر الى المرآة فيبصر وجهه من شبهه الذي فيها. ومعروف انه اذا فعل فقد أبصر الشيء الذي لا يُبصر في جميع صفاته بشبهه فالوجهان يشتبهان فيها بمنزلة لو أنه جاءنا رجلان غريبان أحدهما يعرف الرجل الذي نظر في المراة والآخر لا يعرفه ونظر الى الوجه الذي في المرآة قد كان الذي يعرفه يستبين ويعرف ان هذا وجه فلان والذي لا يعرفه اذا رآه عرف انه الوجه الذي كان في المرآة. اذن يستدل العقل بذلك في ذلك وبذلك على ذلك وبكل واحد منهما على صاحبه لا يشتبهان والحالة التي فيها لان وجه الرجل بعينه يرتفع عن الشبه الذي في المرآة بالخلاف لانه موجود وذلك على الخلاف لانه موجود وهو ايضاً يبصر ويسمع ويشتم ولا يفعل شيئاً من افعال ذلك الوجه اذ يبصر شيئاً لا يبصر من شبهه وان كان يرتفع من شبهه بالخلاف» (ص773).
«(. . .) وذلك هكذا نقول لطبيعة آدم فواضل ومناقص بمنزلة آدم في طبيعته اليوم موجود وغداً ليس بموجود وايضاً حي وميت عالم وجاهل حكيم وغير حكيم قوي وضعيف وكذلك جميع صفاته زوجاً زوجاً تلك فواضل وتلك مناقص نقول انه في مناقص طبيعته لا يدرك الله ولا الله شبهه واما في فواضلها فهو يشبه الله ليس فيه فضيلة الا وانك ترى الله فيها وتراها في الله لانها من الله جرت اليه بمنزلة الشبه الذي كان في المرآة اذ لم يسكن فيها شجة وهي شبه الرجل لانه من وجه الرجل جرى إليها كل ما فيها وهكذا ننظر الله في فواضل طبيعة آدم» (ص 774).
«(. . .) وفارقت هؤلاء ولقيني أخيراً قوم من المسلمين فقالوا : لا تسمع قول أحد ممن لقيته لانهم أجمعين كفار مشركون بالله ولا دين إلا دين الإسلام بعثه الله الى الناس كافة على يدي محمد نبيه وهو يدعوك ان تعبد الله وحده ولا تشرك به شيئاً ويأمرك بالحلال وعمل الخير وينهاك عن الحرام وعمل السوء وقد وعد ان يبعث الموتى وثواب المحسنين جنة يجري من تحتها أنهار من ماء ولبن وعسل وخمر لذة للشاربين ونساء حور عين لم يطأهن الجن والانس للنعمة مع ما يشتهي الإنسان من الطيبات كلها في قصور من زمرد وياقوت وذهب وفضة وغير ذلك من مثله الى الأبد ووعد للمسيئين جهنم لا تُطفأ نارها» (ص 770).

أن فرقاً يهودية باتت تجتهد، هي الأخرى، في التفريق بين ظاهر اللفظ التوراتي وباطنه، مؤكدة على باطنه، ومبطلة التشبيه بالتالي، كما هو عليه في بعض التفسير الإسلامي.

3 . ب : النزاع حول الصورة

إلا أننا نجد في مسألة الصورة، والأيقونة تخصيصاً - أي النوع الديني المخصوص من الصور - المجال الأبرز للتحقق من حقيقة التبادلات هذه. فما حقيقة النزاع حول الأيقونة؟

عرفت الأيقونة وعبادتها في القرون الواقعة بين الرابع والسابع الميلادي انتشاراً واسعاً، خاصة وأن الأباطرة دعوا الى عبادة صورهم الأمبراطورية المنقوشة. وكانت العادة تقضي بأن لا تتم عبادة صورهم وحسب، بل كل ما يتصل بهم من قصور وكتابات وشارات وخلافها. هذا ما يمكن قوله عن عبادة علب الذخائر أيضاً، التي تشتمل منذ القرن الخامس الميلادي على صور دينية. وكان الأباطرة قد سمحوا منذ القرن السادس بإباحة بل بتعميم الأيقونات، بعد أن انتهوا هم بدورهم الى عبادتها. ويتنا نلقى صور الأباطرة على الأيقونات منذ ذلك العهد، مثلما يتبدى ذلك في أيقونة معروفة ترقى الى نهاية القرن الخامس وتصور السيدة العذراء محاطة بالأمبراطور ليون الأول وزوجته وابنته وخليفته.

نجد الأيقونات أينما كان: في منصة الإشراف على ألعاب ميدان سباق الخيل، وعلى رأس قوات هرقل في حملاته العسكرية، وفي غرف النوم، وأمام المحلات، وفي الأسواق، وفي الكتب والملابس ومتاع البيت والجواهر والأواني، وعلى الجدران والأختام؛ كما يتم حملها في الأسفار، ويعتقد البعض أنها تتكلم وتبكي وتجتاز البحار وتطير وتظهر في الأحلام. وفسر الباحث بيتر براون (Peter Brown) في كتابه «المجتمع والمقدس في الفترة المتأخرة من العصور القديمة»[36] الاحتياج المتزايد الى الأيقونة بميل الى وجود عالم توسطي في المعتقد المسيحي بين السماء والأرض؛ وبميل سياسي يقوم على احتياج الأمبراطورية، وهي في واقع الأمر مجموعة من المدن، الى وسيط يقوم بدور «الرعاية المدنية والبلدية» أيضاً.

في ذروة الحمية هذه تندلع أزمة النهي عن الأيقونات، إلا أن أسباب ذلك معقدة:

---

(36) Peter Brown : Society and the holy in late antiquity , London, 1982.
صدر في ترجمة فرنسية عن دار «سوي»، في 1985 .

أهي استجابة لما قام به الخليفة يزيد الثاني في سنة 721 م.، حين شرع بتدمير الصور في بيوت العبادة والمنازل في أرجاء الأمبراطورية؟ فمن المعروف أن الأمبراطور ليون الثالث بادر في سنة 725 م.، بالتعاون مع عدد من الأساقفة، الى إصدار عدد من المراسيم الناهية عن التصوير، وعمد في سنة 730 م. الى تكسير صورة المسيح المعبودة، الموضوعة فوق الباب البرونزي للقصر الأمبراطوري: تندلع حرب أهلية، ويتم فيها تكسير عدد هائل من الايقونات - فيما عدا الموجودة في المناطق الإسلامية-، كما تحصل معارك وقتلى وخراب، وجدال ذو طابع ديني - فني بين أوساط علماء اللاهوت؛ وستدوم الأزمة حتى سنة 843 م. . هل كانت للخلافات هذه صلة بالجدالات الإسلامية؟

نرى من الضروري الوقوف على الأسباب البيزنطية الخصوصية في هذا النزاع، قبل التعرض لوجود (أو لعدم وجود) أثر إسلامي عليه. قال دعاة النهي ان تصوير المسيح في أيقونة يعني تحديداً بل تضييقاً لطبيعته الإلهية غير القابلة للاستيعاب، فيما كان دعاة التصوير يقولون ان «الكلمة» لما تحققت في جسد، انحدت بنفسها في شكل قابل للالتقاط، ومرئي لعيوننا الجسدية. وتفرع النقاش في أسئلة عديدة، مثل هذه: كيف نفهم العبارة التي تقول ان الابن هو «صورة» الأب؟ وكيف نفهم، بالمقابل، قول المسيح: «الآب هو أكبر مني»، وغيره مما يعين المسيح؟

وُضع قرار ليون الثالث الأمبراطوري النابذ للأيقونات موضع التطبيق من سنة 726 م. الى سنة 787 م. (حين توقف العمل به وتم اعتبار الحملة المعادية للأيقونة مثل «هرطقة») ثم استعيدت الحملة المعادية من سنة 814 م. حتى سنة 843 م. إلا أن هذا النزاع حول الأيقونة يعود، حسب المؤرخ روبان كورماك (Robin Cormack)، الى ما قبل ذلك، الى عهد يوستنيانوس الثاني، وهو الذي حكم في عهدين: بين سنة 685 م. وسنة 695 م.، ثم بين سنة 705 م. وسنة 711 م. (بعد أن نجح انقلاب عسكري في إزاحته عن الحكم بين سنة 695 م. وسنة 705 م.). ويفسر كورماك أسباب اندلاع هذا الأزمة، أو يعزوه الى مجموعة من الوقائع والقرارات التي رافقت عهد يوستنيانوس بين سنة 685 م. وسنة 690 م.[37].

بادر الأمبراطور في هذه السنوات الى سك عدد من العملات الجديدة، وبعضها

---

(37) Robin Cormack : Icônes et société Byzance, éd. Gérard Monfort, Paris, 1993, pp 101-155.

من ذهب، مستحدثاً في صورها المنقوشة عدداً من التبديلات الفنية. كانت النقود تقتصر في عهد الأباطرة السابقين على نقش صورة صدرية للأمبراطور، من جهة، وعلى الصليب أو الملاك، من الجهة الأخرى. استبدل الأمبراطور يوستنيانوس الثاني هذا التقليد بآخر: التبديل الأول بسيط، يكاد لا يذكر، وهو أن الأمبراطور بات يظهر مع لحية قصيرة، بعد أن كان حليق الخدين في صورته الأولى المنقوشة عند اعتلائه على العرش. أما التبديل الأهم فظهر في سك عملة في سنة 690 م. على الأرجح، ونرى فيها المسيح يشغل مكان الأمبراطور مصحوباً بالكتابة التالية: «ملك الملوك» (Rex regnatium)، ونقش الأمبراطور على الوجه الآخر، مصحوباً بالكتابة التالية: «عبد المسيح» (Servus christi). كيف نفسر هذا التدين المفاجئ، أو هذا الخضوع المعلن والمطلوب من قبل الأمبراطور؟ وهل نجد في تدابيره هذه الممهدات الفعلية لمقررات «المجمع الخامس - السادس» (Quinisexte)؟

لا يحمل هذا المجمع رقماً خاصاً به، لأنه لم يكن مجمعاً «مسكونياً»، أي ضاماً لأطراف الكنيسة كلها، من روما الى بيزنطية. لم يرسل بابا روميه بعثة ممثلة له، ما دعا االقيمين على المجمع الى جعله «استمراراً» لمناقشات المجمعين السابقين، أي للخامس الذي جرى في سنة 553 م.، وللسادس الذي جرى في سنة 680 م. - 681 م.: خرج المجمع بعدة قوانين (102 تحديداً)، ويستوقفنا فيها القانونان التاليان: يدعو القانون 73 الى عدم رسم الصليب على الأرض في الكنائس وغيرها خشية المشي عليه وتدنيسه؛ ويدعو القانون 82 الى الاستغناء عن رمز «الحمل الوديع»، الدال على المسيح في الأيقونات، وإلى نقش صورة المسيح «في طابعها البشري» بدلاً منه. ما يفسر هذه الوقائع المتتابعة، أي الإعلاء، بل التأكيد (في العملات)، من شأن المسيح، وعلى صورة «بشرية» له؟

يجد المؤرخ كورماك في هذه الوقائع الأسباب الأولى للأزمة التي اندلعت بعد قرار الأمبراطور ليون الثاني (717 م. - 741 م.) بمنع الصور الدينية تماماً، وبعد إقدامه في سنة 726 م. على نزع أيقونة المسيح المعلقة على المدخل الرئيسي للقصر الكبير في القسطنطينية. ولكن هل نجد في سلسلتي الوقائع علاقة أكيدة، أو هل تمتلكان معاً تفسيراً واحداً يجعل لهما تاريخاً سوياً، كما يقترح كورماك؟

هذا ما سنعود اليه لاحقاً، ولكن بعد معرفة ما جرى في السنوات نفسها، في دمشق، عاصمة الخلافة. فقد أقدم الخليفة عبد الملك (685 م. - 705 م.) على إصدار عملة إسلامية، وقرر سك «الدينار» الذهبي، وفق التعليمات التالية: نقش الخليفة من

جهة (وفق نموذج تصوير الملك الفارسي على النقود الفارسية)، وسيف النبي من الجهة الأخرى (بدل الصليب المسيحي في النقود البيزنطية)، مصحوبة بكتابات دينية. ثم ما لبث ان أصدر عملة أخرى، تخلى فيها عن الذهب لصالح الفضة، وفق الترتيبات التالية: صورة الخليفة وعائلته من جهة (أسوة بنموذج الأمبراطور هرقل في العملة التي أصدرها اثناء حكمه)، وكتابات قرآنية («بسم الله . لا إله إلا الله . . .»)، من الجهة الأخرى. ثم طبع عملة تحمل صورة الخليفة حاملاً سيفه أيضاً.

جرى سك هذه العملات بين سنوات 695 م. و699 م.، إلا أن اشتمالها على صور آدمية، وعلى إعلان الخليفة قوته وسلطته عليها أثار، على ما هو معلوم، استياء الفقهاء والعلماء في المدينة. فصدرت من بعدها العملات من دون أية صورة تذكر، مكتفية بالآيات القرآنية فقط. وهو ما نقع عليه في عدد من التدابير الأخرى: عدم اشتمال قبة الصخرة بالقدس (في عهد الخليفة عبد الملك وابنه الوليد، 705 م. – 715 م.)، التي جرى العمل فيها بين سنة 688 م. وسنة 692 م.، ولا المسجد الكبير في دمشق (الذي انتهى بناؤه في سنة 706 م.)، على أية صور آدمية. وهي الوجهة نفسها التي بلغت مع الخليفة يزيد الثاني حداً أكبر، بين سنة 727 م. وسنة 724 م.، إذ بادر الى تكسير الأيقونات والصور في الكنائس المسيحية الواقعة تحت السيطرة الإسلامية.

السياقان البيزنطي والإسلامي في النزاع على الصورة متقابلان، ونجد بينهما نقاط تقاطع وتبادلات. ويمكننا القول ان الصورة كانت محل أخذ ورد بينهما، بوصفها علامة كبرى عن أحوال اعتقادية وتمييزية بين الحضارتين – الديانتين، المتجاورتين – المتنافستين. سعى عدد من المؤرخين الى تبين ما في قرارات يوستنيانوس الثاني وقوانين المجمع من حمولات اعتقادية جديدة، فوجد فيها البعض «ورعاً» يعود منشأه الى الأمبراطور نفسه، فيما وجد البعض الآخر فيها أسباباً «تربوية» و«ترشيدية» لتقوية الدين المسيحي من جديد. قد تكون هذه الأسباب صحيحة، ولكن ما الذي دعا آباء الكنيسة والسلطة السياسية الى إجراء تبديلات جديدة، والى قلب علامات رمزية وتغييرها؟

لم يكن الإسلام بعيداً عن هذا التبديل، من دون أن نقر بما يسوقه كورماك، وهو أن إجراءات يوستنيانوس الثاني كانت تمثل «إثارة»، أو «تحدياً» من السلطة المسيحية للخلافة الإسلامية الناشئة. ذلك أننا لا نجد في طلب السلطات لتجديد الايمان، لتأكيد سلطة المسيح العليا على الحكم الزمني، وفي تأكيد اختلاف صورة المسيح عما هي عليه في الإسلام، سوى إجابات «دفاعية» بالضرورة. فقد كان على السلطة البيزنطية أن تجيب على مترتبات الفتح العربي في عدد من مناطق الأمبراطورية في بلاد الشام وفارس

وغيرها، وعلى أعداد واسعة من المسيحيين الواقعين تحت نفوذ ديانة أخرى. وهي مترتبات اعتقادية في المقام الأول، تجدد أسباب الإيمان ومقوماته الخصوصية، كما نتبينها خصوصاً في القانونين 73 و82 المذكورين أعلاه.

يمكننا اعتبار هذا الرد بمثابة الطور الأول في هذا النزاع بين السياقين البيزنطي والإسلامي، واجدين في قرارات ليون الثالث الطور الثاني، الذي يستجيب الى تطورات النزاع. ففي الطور الأول كان العمل يقضي بالتهيؤ والتحسب والرد، أما في الطور الثاني فقد كان على الأمبراطورية البيزنطية أن تدافع عن مركز سلطتها المهدد: ليس غريباً أبداً أن يكون الأمبراطور، أي ليون الثالث (717 م. - 741 م.)، الذي توصل الى صد الفتح العربي في القسطنطينية في سنة 717 م.، هو نفسه الذي بادر الى فتح أزمة الصور في المنشآت العمومية في سنة 726 م. .

الأثر الإسلامي جلي في هذه النزاعات الداخلية حول الأيقونة، وأشار اليه عدد واسع من الدارسين الأوروبيين وغيرهم من دون أن يجزموا به، على الرغم من وفرة المعلومات والترجيحات التاريخية. من هذه المعلومات ما طاول يوحنا الدمشقي، الذي كان «المفسر الأول» للضرورة اللاهوتية في تحريم الأيقونة، حين استعاد المدافعون عن الأيقونة زمام المبادرة في مجمع نيقيه (Nicée) في سنة 787 م. . فلقد بادروا الى تحريمه، مطلقين عليه اسمه العربي (لا الديني) الأصيل («الحرم على منصور، عدو الأمبراطورية»)، مشيرين الى تأثره بـ«المحمدية». ما يكون هذا التأثر - والموضوع صراعٌ حول الصورة - سوى التدليل على النهي عن التصوير العبادي الذي اتبعه غير خليفة أموي منذ عبد الملك وصولاً الى يزيد الثاني؟

كيف لا يكون لتحريم الخلفاء للصور الآدمية على الحوامل المادية الرسمية والعلنية أثره الأكيد في اندلاع أزمة الأيقونة، ونحن نعرف أن أباطرة وقسساً، مثل ليون الثالث ويوحنا الدمشقي وغيرهم، ذوي الأصول الشامية، هم الذين أطلقوا هذه الحملة، على ما يدافع المؤرخ كورماك: «يمكننا أن نشدد على أصل ليون الثالث، وقد نشأ في سوريا على الأرجح، وأن نظهر معرفته الشخصية بالمواقف الإسلامية والشامية المعادية للفنون التشخيصية، وهي المواقف التي قد يتفق معها في نهاية المطاف» (م. س.، 119). كيف لنا أن ننكر القربى الزمنية بين تكسير الخليفة الأموي الصور وبين إعلان ليون الثالث عن حملته ضد الأيقونات وتكسيره لها في القسطنطينية؟ كيف لا ندرج هذه الأزمة في السياق الإسلامي ونحن لا نعرف سابقة لها في السياق البيزنطي ولا المسيحي، لا سابقاً ولا لاحقاً بالمقابل؟

قيل الكثير عن انتقادات نابذي الأيقونات، وهم لا يلغون الأيقونة في نهاية المطاف، بل «يخففون» من أثرها العبادي، ما يعني تجنيب الصورة الدينية المسيحية بعض نقد المسلمين، ولـ«الشرك» منه خصوصاً، وهو ما يقوله يوحنا الدمشقي، في ترجمة لو كوز: «يتهموننا (أي المسلمون) أيضاً بأننا عبدة الصور لأننا نتذلل ونتخشع أمام الصليب الذي يمقتونه» (م. س.، ص 219).

ما يمكننا قوله أيضاً هو أنه كان ليوحنا الدمشقي في هذه الجدالات دور بارز، بل الدور الأهم في صياغة مواقف ناقدي الأيقونة، أو «التذلل» اليها بالأحرى[38]. فقد اتبع المجمع الكنسي المعارض للأيقونة موقف الدمشقي الذي ميز فيه بين «العبادة» (latrie) و«التذلل» (proskynèse)، وما يمكن بسطه في التوجيه التالي: يجب ألا تتعدى عبادة الأيقونة الاحترام اللازم للأشياء المقدسة.

قد نجد أسباباً عديدة، لاهوتية وشخصية و«داخلية»، للنزاع حول الأيقونة، وحول الصورة عموماً، إلا أننا لا نقوى على تعيينها إلا في إطار هذا النزاع التجاوري بين الديانتين، وفقاً لأطوار الصراع فيه. كيف لنا أن نتغافل عن الأمر التالي، وهو أن بيزنطيه استعادت موقفها القديم من الأيقونة، أي صناعتها وعبادتها، في سنة 787 م. في مجمع «نيقيه»، ثم في صورة مستمرة منذ سنة 821 م.، بعد أن زالت أو خفتت بالتالي أسباب النزاع العسكري مع الجارة المسلمة. ان عودة الى أحد مقررات هذا المجمع تبدد أي شك حول هذا النزاع: «إن البعض، وقد أثارهم العدو الخادع، تاهوا بعيداً عن التحليلات المستقيمة، وعارضوا تقاليد الكنيسة الكاثوليكية، بعد أن تجرؤوا على رفض الزينة المناسبة لمعابد الله المقدسة (. . .). إنهم ما عادوا يميزون بين المقدس والدنيوي، ويسمون بالأسماء نفسها أيقونة السيد (المسيح) وقديسيه والأنصاب الخشبية للمعبودات الشيطانية (. . .)».

ما يعنينا من أمر هذا النزاع هو أننا خرجنا منه في وضع باتت فيه الحدود التعيينية للعلامات الفنية والاعتبارية مقرة ومثبتة في الثقافتين الجارتين - المتنافستين، بعد سنوات من الأخذ والرد، من الاقتباس والتحوير: هذا ما تأكد مع الوجهة التنزيهية التي تكونت

---

(38) يمكن العودة لمعرفة دور يوحنا الدمشقي الهام في هذه الجدالات الى عدة كتب، منها: كتاب روبين كورماك، صص 109 و 162 - 163 و 184؛ وكتاب ريمون لو كوز المذكور أعلاه، و Christophe Von Schonborn : L'icône du Christ, Fribourg, Ed. universitaires, 1976, pp 191-200.

وغيرها الكثير.

وترسخت في العهود الأموية بين عبد الملك ويزيد الثاني وذلك في غير منشأة معمارية وفنية، والتي تبعت فترة تأثر بالعلامات والأساليب البيزنطية. وهو ما تأكد من جديد في بيزنطيه، أي انتاج الأيقونة وعبادتها، بعد سنوات من التأزم والأخذ والرد: فمن المعروف أن الزخارف الزهرية وغيرها دخلت في أمور التزيين والتصوير في عهد تكسير الأيقونات، كما جرى في هذا العهد أيضاً وضع صلبان وغيرها من الرموز الدينية المسيحية محل الايقونات عند تكسيرها.

4: الحسن الإسلامي

نعود بعد هذه الجولة في المصادر الاعتقادية، في مقالاتها وتواريخها، في تمايزاتها وتبادلاتها، الى السؤال الذي انطلقنا منه: هل نتبين في هذه المقالات وجود (أو عدم وجود) ميدان خاص بالجماليات؟

لاحظنا في هذه المصادر كونها واجهت، بين أخذ ورد، المسائل عينها، ومنها بل أولها وضع نظرية الحقيقة - الحق: تقديم تفسير واحد للكون على أساس تفكري - اعتقادي. فنحن نشهد، بعد «تعدد» الآلهة عند الاغريق، ووفرة الأصنام في الكعبة، وانسياق الصابئة في طورها الأول الى عبادة الكواكب، تبلورَ أنظمة تفسيرية تميل الى جعل «الخالق» واحداً، هو «المبدأ» أو «العلة الأولى» عند الفلاسفة الاغريق، أو «الله» الواحد عند الأديان التوحيدية الثلاثة. كما نتحقق أيضاً من وجود التباري والاجتهاد في التوصل الى تفسير جامع، لا لهذا الميدان أو ذاك، بل للمبدأ الناظم لكل شيء، بعد أن توصل التفكر الى الإقرار بوجود «سبب واحد» خلف هذه الظواهر كلها.

هكذا نلقى في تعيينات كل تفسير جامع، مهما اختلفت تعييناته، عدداً من المقولات أو القضايا الواحدة، مثل مسألة «المناسبة» بين العلوي والسفلي التي احتلت مكانة خاصة في عمليات التفكر والتعيين. فكما انتبهنا الى وجود أمر «المناسبة» في الفكر الاغريقي، ولا سيما عند أمبيدوكل وبعده، أي ما يناسب (أو لا يناسب) الله في صفاته، ما لبثنا أن تبينا «المناسبة» في غير نظام تفسيري: عند المسيحية في الخلاف اللاهوتي الشهير بين طبيعة (وطبيعتي) الله ومشيئته (ومشيئتيه) بين الأرثوذوكسية والكاثوليكية، وعند المسلمين في المقالات المختلفة بين «الصفاتية» و«المشبهة».

نلاحظ إذن بين هذه الأنظمة تقارباً، أي سعياً يتأكد من نظام الى آخر لإجراء عملية «تبعيد» بين العلوي والسفلي: التبعيد أساساً للتعيين. ويصل هذا التبعيد الى حد أكبر مع عدد من الفرق الإسلامية، التي لم تقم بعملية تبعيد، بل بعملية قطع ناجز بين

الميدانين، من دون «وسائط» أو «متقربات» (حسب لغة الصابئة). ويزيد من حدة هذا القطع كون مفاهيم التعيين واحدة للميدانين: جسم، هيولى، صورة، عرض، كم، وغيرها. فلا تسمي العلوي، ولا السفلي، بصفات تخصه، بل تسوق التعيينات نفسها ولكن، في مجال نفي أو إثبات، كما في هذا القول للأشعري عن المعتزلة: «إن الله واحد ليس كمثله شيء، وليس بجسم ولا شبح ولا جثة ولا صورة ولا لحم ولا دم ولا جوهر ولا عرض (. . .) ولا يوصف بشيء من صفات الخلق الدالة على حدثهم (. . .) لم يزل أولاً سابقاً متقدماً للحادثات، موجوداً قبل المخلوقات، ولم يزل عالماً قادراً حياً، ولا يزال كذلك»[39].

استوقفنا في تتابع هذه المقالات المختلفة القطع الذي مثله التفكر الإسلامي في مسألة تعيين الصلة بين العلوي والسفلي. فما حقيقة القطع هذا؟ كنا أشرنا أعلاه الى عدد من النبذات التعريفية التي تعين في «كتاب العين» اعتقادات وتفكرات إسلامية لافتة، مثل «التنزيه» و«التسبيح» و«التوحيد» وخلافها. وهي تعيينات تطلب «خلوص» الله الى ذاته وحدها، من دون أية شراكة من أي نوع كانت؛ مثلما تطلب أيضاً التمنع عن وصف الله، و«تبرئته» عما يصفه به «المشركون»، حسب عبارة المعجم. إعلاء من قيمة العلوي، إذن، الى درجة يصعب معها، بل يستحيل إمكان التعيين نفسه، أو التقرب، أو «التوسط»، كما يمكن لنا أن نتبينها في الأنسقة التفكرية الأخرى.

تتناول هذه التعيينات مسألة «المناسبة»، ولكن بعد أن تلغي أساسها، أي إمكان إجراء مقابلة بين العلوي والسفلي وبين الإلهي والانساني. المقابلة ليست ممكنة، بل أكثر من ذلك: التوهم نفسه غير ممكن، هو الآخر. نقرأ في «كتاب العين» التعريف التالي: «البدع: إحداث شيء لم يكن له من قبل خلقٌ ولا ذكر ولا معرفة. والله بديع السماوات والأرض ابتدعهما، ولم يكونا قبل ذلك شيئاً يتوهمهما متوهم، وبدع الخلق». فما فعله الله وما أحدثه «بدء تام»، لا أصل له، مهما كان هذا الأصل، حتى لو كان توهماً أو مجرد ذكر. فبعد أن سعى الفلاسفة أو اللاهوتيون الى تعيين الصفات «الكاملة» أو «المتناغمة» أو «الصحيحة» في واحد بعينه وحسب، نجد عدداً من التعيينات الإسلامية يمتنع حتى عن مجرد التسمية أو الوصف أو التقرب.

إلا أن بعض المقالات الإسلامية، ولا سيما عند المتصوفة وغيرهم، سعى الى «التقرب» و«الوصف» الشديدين: «فلما أكلوا وشربوا وخلعت الملائكة الخلع وطيب

---

(39) «مقالات الإسلاميين»، ص 155 .

مطر السحاب، شخصت أبصارهم وتعلقت قلوبهم ثم برفع الحجب؛ فبينا هم في ذلك اذ رفعت الحجب فبدا لهم ربهم بكماله، فلما نظروا اليه والى ما لم يحسنوا أن يتوهموه ولا يحسنون ذلك أبداً لأنه القديم الذي لا يشبهه شيء من خلقه، فلما نظروا اليه ناداهم حبيبهم بالترحيب منهم وقال لهم: مرحباً بعبادي، فلما سمعوا كلام الله بجلاله وحسنه غلب على قلوبهم من الفرح والسرور ما لم يجدوا مثله في الدنيا ولا في الجنة، لأنهم يسمعون كلام من لا يشبه شيئاً من الأشياء»[40]. ونتساءل: ألا يعني موقف المتصوفة هذا ابتعاداً عن التنزيه واقتراباً من التشبيه، بل من التجسد والحلولية عند بعض المتصوفة («الله في جبتي»)؟ ألا يعني كذلك هذا «التقريب» (بين العلوي والسفلي) تخففاً من «الروحانية»، كما يسميها البعض، أو من التسامي، وبالتالي من الرفع من شأن الجمال في أبعاده الماورائية، حسبما تتضح في «الحسن الإسلامي»؟

نتحقق في مجمل الأحوال من صعوبة «الوصف» حتى حين تتحقق «المشاهدة بالعين». غير أن هذا التمنع لا يعني موقفاً استكانياً بالضرورة، ولا تسليمياً وحسب، بل يقوم على الإعلاء الذي لا يحده فوق ولا تحت، وعلى الاعتبار الذي لا يحده أي اعتبار: إنه لا يوصف وحسب، بل هو فوق الوصف. إنه ليس كاملاً فقط، بل هو الكمال الذي لا نبلغ أبداً مقدار كماله. أي أن التعيين، وإن يقوم على نفي اثبات، يبلور أدوات معينة للأجسام، للمخلوقات الأخرى، للصور وغيرها، كما نلقى ذلك عند الكندي: «الواحد الحق إذن، لا ذو هيولى، ولا ذو صورة، ولا ذو كمية، ولا ذو كيفية، ولا ذو إضافة، ولا موصوف بشيء من باقي المعقولات، ولا ذو جنس، ولا ذو فصل، ولا ذو شخص، ولا ذو خاصة، ولا ذو عرض عام، ولا متحرك، ولا موصوف بشيء مما نفى أن يكون واحداً بالحقيقة؛ فهو إذن وحدة فقط محض، أعني لا شيء غير وحدة، وكل واحد غيره فمتكثر»[41]. ما نريد قوله هو ان الإعلاء من الله، وجعله خارج التناول في صورة وصفية أو تقربية، لم يعطل التفكر، بل جعل الميدانين متباينين تماماً.

كان لهذه الأفكار «التنزيهية» ما تمليه على فكرة الجمال نفسها: الله هو الجمال، من دون أن نقوى على وصفه، ولا على تعيينه، ولا على التقرب منه عبر «متقربات»

(40) أبو عبد الله الحارث بن أسد المحاسبي (165 هـ. - 243 هـ.): «كتاب التوهم»، قدمه ودرسه: د. عبد الكريم اليافي، مجلة «التراث العربي»، سنة 11، 1990، عدد 14، صص 7 - 33، الشاهد: ص 30.

(41) الكندي: «رسائل الكندي الفلسفية»، ص 104.

تعطينا شيئاً من جماله الأكيد (كما هو عليه الحال مع الأيقونة). إلا أن الأمر كان محل تفسير واختلاف: رأت الأشعرية، على سبيل المثال، أن الحسن والقبيح أمران اعتباريان، إذ لا توصف الأفعال في ذاتها بهذا المقتضى بأنها حسنة أو قبيحة، بل مرجع الامر ومناطه الشرع. والحسن هو ما يثني عليه الشرع، والقبيح هو ما ينهي عنه، ولا دخل للعقل في هذا الشأن. والمواقف هذه تعدم معايير الاستحسان (والاستقباح) في المصنوعات والأفعال، في مواصفاتها أو في «ذاتها» إذا جاز القول، وتحيلها الى مبادىء واقعة خارجها، يحددها الدين، لا التعامل الإنساني معها. وهو ما يبلغ عند الجبريين حدوداً قصوى: أخذت هذه الفرقة بظاهر اللفظ القرآني، كما قلنا، فقررت أن لا عالم ولا فاعل ولا خالق إلا الله؛ ورأت بالتالي أن الأعمال الحسنة والسيئة يخلقها الله بدوره، وهو موقف المشبهة والسلفيين كذلك.

أما المعتزلة فرأت بخلافها أن الخير هو النفع الحسن، وأن الشر هو الضرر القبيح، باعتبار الحسن والقبيح أمران ذاتيان، ما يرسم تصوراً جمالياً يتيح للانسان، لقواه وملكاته المخصوصة به، أن يقوِّم، مستحسناً أو مستقبحاً، هذا الفعل أو ذاك الصنيع، وذلك في الشأن الدنيوي لا العلوي على أية حال. ولقد وجدت هذه الفرقة أن الإنسان فاعل مختار تأتي أفعاله حسب قصده ودواعيه، كما تنتفي أفعاله بحسب الصوارف والموانع والدواعي. وهي لم تفرق بالتالي بين الخلق والعمل والفعل، فالإنسان خالق وفاعل ومريد، وإن كانت أفعال الإنسان قائمة على مثال سابق، وبعكس الإبداع الإلهي: أفعال الله دائمة مستمرة، وهو ما قالت عنه بـ«الخلق المستمر» الذي ليس له أول في الماضي، أما أفعال البشر فمتناهية.

هكذا وقعنا على تفسيرات عديدة في أمر الجمال: أهو صفة واقعة في الوجود نفسه أم «وراء الوجود»، حسب عبارة القاضي الباقلاني؟ أهو واقع في الموجودات في كيفية ما، أم أنه هو «وحده» الجميل حقاً؟ هل يمكن التمييز بين الحسن والقبيح؟ هل يمكن التعرف عليهما؟ ان طرح هذه الأسئلة وغيرها أدى، بعد اطراح أي جانب حسي أو وصفي في معرفة الله، الى تقوية العدة «التجريدية» أو «الأخلاقية» في التعيينات التفكرية، والى جعل قضية الجميل مسحوبة من التداول، أو «مناطة بالعقل» في أحسن الأحوال، كما عند المعتزلة. يقول الكندي: «ينبغي أن نقصد بكل مطلوب ما يجب، ولا نطلب في العلم الرياضي إقناعاً، ولا في العلم الإلهي حساً ولا تمثيلاً» (م. س.، ص 45).

هكذا جرى تجنب الحس مثل التمثيل، مما كان له أثره القوي على صناعة الصور،

كما على المقالات التفكرية التي تخصها، وهو ما يقوله الباحث آلان بيزنسون: «في الإسلام، باتت الصورة مستحيلة التصور بسبب المفهوم الماورائي لله»[42]. ان موقف الإسلام المتشدد، بل الناهي للتصوير العبادي، ولوصف الله، يعني واقعاً رفع الله في الاعتبار، في التصور، بحيث لا يدانيه أحد: فصل الله عن الحسي، وفصل الخلق عن المصنوعات. هناك شيء لا يحده وصف، ولا تشعر به حاسة؛ وما قام به المتصوفة من أوصاف ومشاهدات يأتي، وإن مختلفاً، في تتابع النسق التفكري الذي جعل الجميل في ماهيته ومادته خارج البشر.

4 . أ : عود على بدء

انطلقنا - ونحن نصل الى خاتمة الدراسة - من تعريف تمهيدي لـ«الجمالية»، أعاننا في فرز المادة المعجمية وتعزيزها بما يناسبها في المصادر، كما ساعدنا في تعيين أولي للجمالية، بل لأزمة التعيين اللاحقة بها. قلنا، بداية، ان لتعريف الجمالية وجهتين في التعيين:

- الوجهة الأولى، أي الوجهة «المنغلقة»، تقيد الجمالية وتعينها على أنها نصاب فلسفي مخصوص، جرت بلورته في مدى القرن التاسع عشر تحديداً؛

- الوجهة الثانية، أي «المفتوحة»، تحيل الجمالية الى فلسفة الفن عموماً، والى كل تفكر خاص بالجمال وإن لم يندرج في نسق فلسفي متبلور.

ولم يكن خافياً أننا نميل الى القبول بمقتضيات التعريف الثاني، طالما أن عنوان الدراسة مثل تأليف موضوعها وميدان عملها لا تستقيم لها قائمة من دون هذا التعريف ذي الأساس الأناسي. فما حدانا الى صياغة موضوعنا، والى طرحه وفق الشكل الذي اتخذه، قائم أساساً في طلبنا لـ«فتح الحدود» بين علوم الإنسان، من الفلسفة حتى دراسة الدلالة؛ وقائم أيضاً في مسعانا الى الوقوف على أنماط التفكير والتقويم والتثمين التي عرفتها البشرية، بعيداً عن التنميط والتقعيد والتبلور الماثلة في الأنسقة الفكرية المجردة.

---

(42) يمكن العودة الى مقالات وكتب عدة قديمة تبين لنا حجج هذه الجدالات:

- الجاحظ: «الرد على المشبهة»: ورد في كتاب «رسائل الجاحظ»، 4 أجزاء في مجلدين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، طبعة أولى، 1979، مكتبة الخانجي، القاهرة، صص 5 - 15.

- عبد الرحمن بن أبي الحسن الجوزي: «دفع شبه التشبيه بأكف التنزيه»، تحقيق: الشيخ محمد زاهر الموثري، مراجعة: د. أحمد حجازي السقا، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1991.

طلبنا الوقوف على اللغة، على حمولاتها، بما فيها من تعريفات دقيقة أو من صياغات واستعمالات مشتملة على أحكام وأفكار ومواقف، ولو أنها لم تتخذ السبيل المجرد. فما يمكننا القول بعد وصول البحث الى خاتمته؟

لو كان لنا أن نسلم بما يقوله كتاب د. سعيد توفيق، «تهافت علم الجمال الإسلامي»[43]، لما كنا أقدمنا حتى على طرح موضوع الدراسة، ولا على معالجتها بالتالي. ذلك أن الدارس المصري يتقيد تماماً بمنصوص الوجهة الأولى التي أشرنا اليها أعلاه، والتي تسقط بالتالي مجرد إمكان البحث في «مدونة جمالية» قبل تعيينات بومغارتن، فكيف إذا كانت المدونة هذه . . . معجمية؟! يقول الدكتور توفيق: «ولا ندري لماذا يصر هؤلاء الكتاب على تسمية الأشياء بغير أسمائها، فيطلقون اسم علم الجمال على علوم متباينة لكل منها اسمه المخصوص، وعلى أي سياق توجد فيه كلمة الجمال، وإن لم يتعلق بعلم الجمال أو ينتمي اليه على الاطلاق (. . .). ثم ان المرء ليعجب: كيف تعالت هذه الصيحات في هذه الآونة بالذات؟ وكيف تأتى لها إدعاء أصول لهذا العلم في الإسلام أو في تراث الفكر الإسلامي، مع أنه علم حديث النشأة، لم يعرفه الغرب نفسه بمعناه الدقيق المنضبط إلا في العصر الحديث؟!» (م. ن.، ص 11 - 12).

موقف الباحث المصري جلي، وهو أنه يرفض مجرد البحث في علم الجمال قبل تشكله في العصر الحديث. وهو ما لا نجد أمثلة كثيرة عليه في الكتابات العربية، التي سارعت الى «إنزال» علم الجمال، أو الجمالية، أو النقد الجمالي، أو مفهوم الجمال عينه، في متون كتابتها، إنزالاً يفيد التطبيق، من جهة، والتحقق من وجوده في التراث العربي، من جهة ثانية، كما نلقى ذلك في كتاب «النقد الجمالي وأثره في النقد العربي» للكاتبة روز غريب. فالباحثة تخص قسماً من كتابها لدراسة «النقد الجمالي عند العرب»[44]، بعد أن سعت في أقسام الكتاب الأولى الى التعريف بعلم الجمال، وفق متونه الأوروبية الكلاسيكية.

لسنا في باب التعرض لما كتبه الباحثون العرب في مجال الجماليات، ما يعنينا هو الوقوف على جدوى البحث الذي قمنا به، وعلى أهليته العلمية. فنحن لم نجد، أولاً،

---

(43) د. سعيد توفيق : «تهافت علم الجمال الإسلامي»، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، طبعة أولى، 1993.

(44) روز غريب : «النقد الجمالي وأثره في النقد العربي»، دار الفكر اللبناني، بيروت، طبعة ثانية، 1983، صص 114 - 153.

في ألفاظ عديدة في «كتاب العين»، مثل «الحسن» و«الجمال» و«الحلاوة» و«البهاء» و«الرواء» و«الزينة» وغيرها، قابلية استيعابية لقسم على الأقل (حتى لا نقول: كل) من النظام الجمالي في العربية. فـ «الحسن»، على سبيل المثال، أقوى الألفاظ المذكورة حضوراً، لا يعين ممارسات دون غيرها، بدليل أنه يقع صفة محمودة في كل شيء، من المنظر الطبيعي الى الهيئة البشرية والصنيع الانساني: هو أقوى حضوراً وأبين دلالة في الممارسات الست التي تعرضنا لها لكنه لا يختص بها أو يعرفها وحدها. هل يعني هذا أن لا جدوى مؤكدة لتمييز المجاميع الدلالية الستة عن غيرها في المعجم (وفي المجتمع بالتالي)؟

لا، هذا ما اتضحت جدواه في كل مجموع دلالي على حدة، إذ تبين أن لكل واحد منها تميزه اللافت، وصياغته «الجمالية» المخصوصة. لن نستعيد الفصول هذه، ولا نتائجها؛ ما يكفينا التأكيد عليه هو توصلنا الى عرض خاص بكل صنيع منها، توافرت فيه مقومات «الحسن المصنوع» والمتميز. فقد وجدنا، سواء في البناء أو في الأصوات أو في الحسن الانساني المزيد أو في الشعر أو في الدمى أو في الكتابات المجودة، من المعطيات الدالة - وإن في صورة متباينة بين صنيع وآخر - على الصنع، وصناعه، وأصنافه، وعلى العمليات التي يخضع لها هذا الصنيع، وعلى تسمياته «التقنية» المخصوصة، ما يدل على تميز هذه الصناعات عن غيرها على الأقل، وعلى اشتمالها على صفات تخصها دون غيرها.

ولو توقفنا عند أحد الفلاسفة المسلمين، الفارابي، من الذين عدنا اليهم غير مرة في الدراسة، لوجدنا ان المجاميع الدلالية التي استخلصناها من مادة المعجم، لا تبعد أبداً عما توصل اليه في تعييناته الفلسفية. ولو أخذنا مثالاً عما نقوله مستقى من واحد من كتبه وحسب، «كتاب الموسيقى الكبير»، في معرض تعريفه بالألحان، لتحققنا من صحة ما نذهب اليه.

فهو يجد، على سبيل المثال، أن أحد صنفين من الألحان يشبه كثيراً من «المحسوسات الأُخر المركبة، مثل المبصرات والتماثيل والتزاويق»، وهو ما يؤكده في قول آخر: «وحالها (أي الألحان) في ذلك كالحال في التزاويق والتماثيل المحسوسة بالبصر»[45].

---

(45) الفارابي: «كتاب الموسيقى الكبير»:
«والألحان بالجملة، على ما قد قلناه في مواضع أُخر، صنفان، على مثال ما عليه كثير من سائر =

ونجده في معرض آخر، من الكتاب نفسه، يدرس الألحان مقارناً بينها وبين الثياب والأبنية والتزاويق والأصباغ وغيرها مما يقع في المجاميع الدلالية في دراستنا: «وجدنا كل واحد منها (من الألحان) ملتئماً عن صنفين من النغم، أحدهما منزلته منزلة السدى واللحمة من الثياب واللّبن والخشب من الأبنية، والثاني منزلته منها منزلة التزاويق والمرافق والاستظهارات في الأبنية ومنزلة الأصباغ والصقال (اي التسوية والتنعيم) والتزاويق والأهداب في الثياب» (م. ن.، ص 110 – 112).

ونجده في معرض ثالث يجمع بين الألحان والشعر: «والألحان بمنزلة القصيدة والشعر، فان الحروف أول الأشياء التي منها تُلتأم، ثم الأسباب ثم الأوتاد ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب، ثم أجزاء المصاريع ثم المصاريع ثم البيت، وكذلك الألحان، فان التي منها تأتلف، ومنها ما هو أول ومنها ما ما هو ثوان الى أن يُنتهى الى الأشياء التي هي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة، والتي منزلتها من الألحان منزلة الحروف من الأشعار هي النغم، وأعني بالنغم الأصوات المختلفة في الحدة والثقل التي تُتخيل كأنها ممتدة» (م. ن.، ص 85 – 86).

هذا ما نجده أيضاً لو عدنا الى «كتاب كمال وأدب الغناء» للحسن بن علي الكاتب، الذي يجمع فيه بين الخط والألحان، وهو ما كنا تحققنا منه عند «أخوان الصفاء» كذلك. يقول الكاتب: «(. . .) وهذه إذا عرفت استعيدت من المغني وغنيت مواضعها فيتعمد إحكامها وإحكام ما عساه يطرأ في معناها، مثل ما يتعمد الكاتب إحكام عيون الخط وبعض الحروف دون بعض فيصرف اليها عنايته، مثل العينات والصادات

= المحسوسات الأُخر المركبة، مثل المبصرات والتماثيل والتزاويق، فإن منها ما أُلّفَ ليلحقَ الحواسّ منه لذةٌ فقط، من غير أن يُوقع في النفس شيئاً آخر، ومنها ما أُلّفَ ليفيد النفس مع اللذة شيئاً آخر من تخيلات أو انفعالات، ويكونَ بها محاكيات أمور أُخر» (ص 1179 – 1180).

والألحان ثلاثة أصناف، هي: «صنف يكسب النفس لذاذة وأنق مسموع، ويفيدها أيضاً راحة من غير أن يكون له صنع في النفس أكثر من ذلك. وصنف يفيد النفس مع ذلك تخيلات ويوقع فيها تصورات أشياء ويحاكي أموراً يرسمها في النفس، وحالها في ذلك كالحال في التزاويق والتماثيل المحسوسة بالبصر، فان منها ما يحصل عنها في البصر منظر أنيق فقط، ومنها ما يحاكي مع ذلك هيئات أشياء وانفعالاتها وأفعالها وأخلاقها وشيمها، على ما كانت عليه التماثيل القديمة التي كانت العامة فيما خلا من الزمان يعظمونها على أنها مثالات للآلهة التي كانوا يعبدونها مع الله أو من دون الله جل وتعالى، فانها كانت مصورة على خلق وهيئات تنبئ عن الأفعال والشيم والإرادات التي كانوا ينسبونها الى كل واحد منهم، مثل ما حكاه «جالينوس» الطبيب عن بعض الأصنام التي رآها، ومثل ما هو الآن في الهند» (ص 62 – 63).

والحاءات والطاءات والنونات»[46].

نخلص من هذه الإحالات الى أنها تستعين بالصناعات التالية، طلباً لتعيين الموسيقى، وهي: الخط، والشعر، والتزاويق والتماثيل، والأبنية، والثياب، أي المجاميع الدلالية التي انتهينا الى التحقق منها في «كتاب العين».

وجدنا في المعجم، إذن، ما نجد في كتابات فلسفية لاحقة، وهي قبول هذه الصناعات المحددة، التشابهات فيما بينها، ما يعني أن هذه «بمنزلة» تلك، حسب عبارة الفارابي. إلا ان الالتقاءات هذه لا تشير الى ترتيب للصناعات الحسنة، فيما خلا المحاولة النادرة والاستثنائية لـ«أخوان الصفاء»، في الحديث عن «صناعات الزينة والجمال»، لكننا توصلنا، انطلاقاً من معطيات عديدة في المعجم، الى تعيين نظام «ممكن» للصناعات: فأن لا تعين الكتابات العربية نظاماً لقسم من الصناعات دون غيرها، فهذا لا يعني أبداً أن هذا النظام، أو تمييز هذه الصناعات عن غيرها، غير قائم في متن التعريفات نفسها. فالتعرف المقرب على خصوصيات كل صنيع انساني، وعلى الصناعات فيما بينها، قادنا الى التحقق من وجود «صفات» و«نعوت» مستحسنة، من «زخرفة» و«وشي» وغيرهما، أو الى تبين سمات غالبة (مثل «الوضع» و«المثل» و«الزينة») واقعة في ثلاثة نعوت (أو «دوائر»، كما أسميناها) من الصناعات الحسنة.

واللافت في هذه الصفات والمقاييس هو اشتقاقها من الجمال الحيواني الصحراوي: هذا يصح في ألفاظ «التأنق» (من الناقة)، و«الجمال» (من الجمل)، و«البرقشة» و«الرقش» (من طير البرقش)، و«الزخرفة» (من دويبات الماء)، و«الوشي» (من شية الثور)، و«النمش» (من لون الحيوان) و«النعت» (من الفرس) وغيرها الكثير. وهذا ما نتحقق منه في الصفات: فما يصح في «الفرس المشيق» يصح في «خط المشق» وفي «القوام المشيق»، وما يصح في «الفرس الرائع» يصح في «كل شيء يروعك منه جمال» وغيرها الكثير. وهذا ما يتأكد أيضاً لو أجرينا تقابلاً بين الجمال الحيواني والجمال الانساني، ولا سيما عند الجارية: في ألفاظ «الألواح» و«القد» و«القوام» المشتركة بينها وبين غيرها. مثلما يصح في الصفات المعينة للحسن، مثل «التمام» و«البلوغ» وغيرهما. الصلة مثل الانتقالة بينتان من صعيد الى آخر، حيث تأكدت مقاييس وصفات مستحسنة في المصنوعات، ولو أن ذلك تحقق عبر توسعة وتصعيد دلاليين للمعنى المادي الأول ليس إلا، أي من دون أن يختص الصنيع الانساني المستحسن بـ«لغته» الخاصة.

---

(46) الحسن بن أحمد بن علي الكاتب : «كتاب كمال أدب الغناء»، ص 78 .

لسنا في وارد تفسير أسباب التعثر في بلورة نظام تمييزي للجمال، فهذا يتعدى بحثنا، ويتطلب معالجة منهجية أخرى تقضي بنا الخروج من الميدان الدراسي المطروح لهذه الدراسة. ما يعنينا ملاحظته هو الوقوف على أسباب النزاع التي تقع من دون شك في أساس هذا التعثر، وهما نزاعان واقعاً:

- توقفنا أمام أعراض النزاع الأول في غير فصل، ويقع بين قوى الجن وقوى البشر، ولا سيما في ميادين الغناء والشعر والتمثيل والتصوير، وأدى الى نسبة الأفعال «الحسنة»، على أنها أفعال خارقة بالضرورة وساحرة، الى قوى خفية.

- توقفنا أمام أعراض النزاع الثاني في هذا الفصل، الواقع بين القوى الانسانية والقوى العلوية، ولا سيما في ميادين التمثيل والتصوير في صورة وجاهية، وفي ميداني الشعر والغناء، في صورة مؤقتة وغير حاسمة، وأدى الى نسبة الوجود الى الله وحده، على أنه هو الجمال عينه، غير القابل للوصف.

وهما نزاعان يرسمان المصاعب التي تعينت أمام بلوغ «الحسن» (أو «الجمال» أو «البهاء» أو غيرها) مرتبة مستقلة وناجزة في التصانيف العربية، وقبل ذلك في الحسابات الاجتماعية. وهي مصاعب لا تتأتى، أو لا تعين «ضعفاً» لهذه الصناعات في المجتمع أو بين الأفراد، بل من شواغل الفكر نفسها. فقد حان الوقت للفصل بين واقع الصناعات التاريخي، أي الإقبال على انتاجها واقتنائها واعتبارها، وبين واقع الخطاب النقدي أو الفلسفي أو الجمالي المصاحب لها. وهو تمييز ضروري، لا يفيدنا في تأكيد وجود هذه الصناعات وحسب (وهو ما تحققنا منه في مدى هذه الدراسة)، وإنما أيضاً في الانتباه الى الشواغل المخصوصة بالفكر في الفترة المدروسة.

فما كان يشغل الفكر من قضايا - وهو ما تحققنا منه في المجال الفكري المتوسطي، نظراً للتقاطعات البينة في أنساقه الفكرية المختلفة، كما تبيناها في هذا الفصل - ما كان يقوم على ترتيب قطاع وحسب من قطاعات التجربة الانسانية والتاريخية، بل على توفير نسق تفسيري شمولي، وهو ما تحقق مع النسق الاغريقي وصولاً الى النسق الإسلامي، ألا وهو البرهنة قبل القناعة بوجود «سبب واحد» للوجود والانسان. وهذا ما نتأكد منه في صورة مدققة لو عدنا الى الوقفات الفلسفية اللافتة - والتي أشرنا اليها في حينها - التي خص بها عدد من الفلاسفة المسلمين أو من الجماعات الفكرية هذه الصناعات دون تلك: فإذا كان «أخوان الصفاء» اعتنوا بصناعتَي الموسيقى والخط دون غيرهما فذلك لأنهما يرسمان في نطاقهما تحققات «المبادىء

الكلية» المفسرة للوجود والانسان. وهذا ما يمكن قوله عن العديد من الفلاسفة المسلمين.

نخلص من هذا الى القول بأن الجميل بات، بعد طول أسر في غياهب القوى الخفية، أحد مباحث «صفات» الله، أو أفعاله، وإن لم يتحقق في ميدان مستقل، لا في الأنظمة التفكرية التي تناولناها، ولا في النسق الإسلامي. إلا أن التفكر في «صفاته» أدى أو بلغ حداً عالياً من الانفصال والتعين: جمال كامل، متناغم، متوازن، أي محدد بصفات واقعة خارج البشر، لا بمشاهدات أو معايشات أو تجارب انسانية. ذلك أن التفكرات الانسانية كانت تطمح، بعد طول أسر في المصنوعات الجميلة (الأنصاب، الأصنام، التماثيل . . .)، وفي المعتقدات ذات الحوامل المادية، الى جمال أعلى، روحاني، يقرب الانسان ويمكنه من العيش «في العالم الحقيقي»[47]، كما يسميه ايلياد (Mircea Eliade) ، لا في عالم التوهمات والتخيلات؛ والى جمال ذي مواصفات أكثر تشدداً وتعالياً، والى حقيقة واقعة خارجه وشاملة لما لا يقوى على فهمه في تناثر التجارب الانسانية وتخالفاتها.

(47) Mircea Eliade : Le sacré et le profane , Gallimard, Paris, 1965, p 31.

الخاتمة

كانت الرحلة شيقة وشائقة في آن: في ما سعت اليه وطلبته، سواء في منهجها أو في ميدان بحثها. وهو ما نتحقق منه ونحن نستعيد ما عرفناه من مصاعب في تتابع الفصول. وإذا كنا عرفنا شيئاً من الجسارة التي تنهض عليها هذه المحاولة قبل الإقدام عليها، فإن التحسب (أو التحوط) المنهجي لم يكفنا أبداً عند مباشرة البحث، وعند تكشف المهاوي والمطبات في مساره، والتي استدعت خبرات ومعارف ولياقات ومدارك عديدة، وفي غير لغة وثقافة. فكيف لنا أن نرى الى خلاصات الدراسة بعد ختامها؟

نعود من جديد الى نقطة انطلاقها، للتحقق مما انتهينا الى دراسته؛ ولكن كيف نعرض للخلاصات؟ انطلقت الدراسة، كما أوضحنا ذلك غير مرة، ولا سيما في المدخل، من ميدان، هو «كتاب العين» تحديداً (مع عدد من المصادر المناسبة)، ومن مسألة، هي «الجمالية»، فما هي الخلاصات تبعاً لهذين المحورين؟ إلا أن علينا، قبل ذلك، أن نباشر بتناول شأن ثالث ولازم، هو المنهج الذي حكم تعاملنا مع الدراسة ككل.

أولاً : في المنهج

كانت الرحلة شائقة، لأن ما سعينا اليه في مدى هذه الدراسة لم يكن متاحاً ولا مرسوم الملامح في صورة بينة، إذ كان علينا أن نقترح طريقة منهجية تقوم على «فتح» الحدود بين عدة ميادين ومواد، وبين سبل وطرق عديدة في النظر، لم يكن أقلها الجمع القائم منذ عنوان الدراسة، بين المعجم والفن، وبينهما والجمال. ولقد استعنا في هذا المجال بعدد من الدراسات اللسانية، عند عدد من الباحثين الفرنسيين والأنجلو - سكسونيين وغيرهم، التي تدعو في طرقها المنهجية الى النظر الى المعجم، لا في تفرق مواده بل في تجمعها، مثل نص «متصل»: هكذا تعاملنا مع مواد «كتاب العين» مثل فقرات دلالية متفرقة لـ«كل» لغوي واحد، أشبه بأحجار الفسيفساء التي تتبادل، في تقارباتها وتباعداتها، في تنافراتها وتناغماتها، وفي ما هي عليه من ألوان وأشكال،

علاقات التعيين والتعبير. وهو جمعٌ لم يقم على التقريب بين مواد متباعدة المواضع في المعجم وحسب (تبعاً للتوزع المخصوص بالمداخل المعجمية وحسب)، بل على الوقوف أيضاً على صلات القربى الدلالية في العلاقات التي تنشئها المفردة مع التاريخ، أي في الاستعمالات الاجتماعية كما يدونها المعجم ويحفظها.

تعاملنا، إذن، مع المعجم لا كمدونة من الألفاظ والمعاني وحسب، بل كدالٍ انتروبولوجي وتاريخي في آن، ما سهل علينا وضع اللغة في خدمة التاريخ، واللغة في خدمة الجمالية بالتالي. وهو سعي انطلقنا فيه من المبدأ التالي، وهو أن حدوث الألفاظ والدلالات حدوثٌ تاريخي دالٌ من ناحيتين:

- دال بفعل حدوثه نفسه (أي ورود هذه الألفاظ والدلالات في المعجم)، ويشير الى ما ابتكرته الجماعة اللسانية من ألفاظ واستعمالات جديدة، وما حملته من دلالات مستحدثة لألفاظ معروفة؛

- ودال بالحمولات الدلالية والاعتقادية، التي تقوم عليها الصياغة المعجمية، على التشكلات المعرفية وعلى التبادلات الاجتماعية والتمثلات والصور في المخيال الاجتماعي.

غير أن الاستعانة بعدد من الدراسات اللسانية الاسترشادية لم تذلل مصاعب التوصل الى طرق تحليلية وإجرائية مخصوصة بدراستنا، ذلك أنها دراسات قامت غالباً على عرض مقترحات نظرية، أو سعت الى تحاليل عينات معجمية وحسب، ما لا يجيب تماماً عن حاجتنا في هذه الدراسة. وكان علينا أن نواجه في هذه المصاعب مشكلة كبرى ما التفتث اليها هذه الدراسات اللسانية، أو ما كان لها أن تواجهها، وهي التعرض الى معجم - أي «كتاب العين» تحديداً - يفتقر في عدته التوضيبية والعرضية الى سبيل واحد ومتسق، من جهة، والى ترتيب للمعاني والدلالات، من جهة ثانية، يبين تاريخيتها الاستعمالية، مثلما هي عليه الحال في المعاجم الغربية الحديثة. إلا أن هذه المصاعب، أو عدم توفر نسق معجمي بيِّن في الترتيب والتأريخ، قادنا الى تتبع النبذات المعجمية في «كتاب العين» في صورة مقربة للتعرف الى طريقته المخصوصة، على ما فيها من نسقية وارتباك وتعثر في آن.

لم يكن اللجوء الى النبذات المعجمية، وإن مشفوعاً بسبيل منهجي مناسب ومخصوص في القراءة، كافياً ابداً لجعل المدونة المعجمية المنطلق والمنتهى لدراسة الشأن الجمالي في المدونة الدلالية. لهذا عملنا على تدعيم هذه المواد بما يناسبها ويؤكدها في المصادر. فانطلقنا من الحدوثات اللغوية، مما تشير اليه من أمور تاريخية

قديمة أو ناشئة، سواء في الوقائع أو في الاعتقادات، وتحققنا من كونها لا تفي بالغرض في عدد واسع من المواضع والحالات. كان لنا أن نكتفي بالمادة الماثلة في النبذات المعجمية في سعي مشابه لما حاولته مقاربات معروفة في اللسانيات الحديثة في بناء «الحقول الدلالية» لهذا اللفظ أو ذاك في أحد المعاجم، إلا أننا انتهجنا سبيلاً آخر، هو الوقوف على التغير اللفظي والدلالي الحاصل في التشكلات المعرفية والاعتقادات الاجتماعية. هكذا عدنا الى عدد من المصادر الأخرى، غير «كتاب العين»، لـ«إنارة» ما نقع عليه من مؤشرات مقتضبة في غالب الأحيان في المعجم الخليلي، أو لاستكمالها أيضاً، في سعي لا يتوخى وضع تاريخ كامل أو تام للفنون التي تعرضنا لها، بل تقديم صورة نسقية لها ومرجحة تاريخياً.

ولقد تكشف هذا المسعى المنهجي في عروضه عن مصاعبه وهناته: سعينا في عدد من المواضع الى تقريبات بين الدلالات، أو بينها وما نقع عليه في عدد من المصادر الأخرى، من دون تدقيقات كافية وعروض مستقصية، لنواقص في المواد المتوافرة عن الحقبة التاريخية الواقعة في مجال الدرس. كما اضطررنا في مواضع أخرى الى تغليب الترتيب التاريخي للممارسات الفنية على التعيين الدلالي لها، لعدم كفاية مادة «كتاب العين».

ان مجموع هذه الملاحظات وغيرها يقودنا الى الاستنتاج بأن المعجم لم يؤلف في نهاية المطاف متناً تفصيلياً عن المادة الإخبارية والدلالية اللازمة لسعينا المخصوص، أي تبين «الاستحسان» الطبيعي والصناعي على ما هو عليه في الاستعمالات اللغوية، إذ احتجنا في عدد من المواضع والحالات الى مواد موجودة خارج المعجم، ولكن ضمن الفترة التاريخية نفسها. إلا أن هذا الاحتياج - على ضرورته ولزومه - ما أخل ولا زاد عما هو عليه التشكل الدلالي الأساسي الماثل في المعجم: كان لنا أن نزيد هذا البحر الشعري أو هذا النوع الغنائي أو هذا الشأن المعماري الى المجموعات الدلالية؛ وتمكّنا في جميع الأحوال من وضع هذه الممارسات، كالشعر والغناء والعمارة على سبيل المثال، ومن ملاحظة تبادلاتها الدلالية، انطلاقاً من مادة المعجم في ما هي عليه من تكرارات وتشاركات (وهو ما سنتوقف عليه في صورة أوفى أدناه).

ثانياً: في الميدان

كانت الرحلة شائقة وشيقة في آن، ولكن كيف لنا أن نقوّم ما انتهينا اليه في ضوء ما انطلقنا منه؟ كان علينا، بداية، أن نواجه مشكلة تقع في أساس عدد من الدراسات

التاريخية، وهي التوصل الى الوثائق والمدونات التاريخية التي تقتضيها الدراسة وتحتاجها، فكيف إذا كانت هذه المشكلة تطاول صلب الدراسة نفسها، أي المصدر الأساسي الذي تعول عليه، وهو «كتاب العين»!

نقد «كتاب العين»

كان لنا في مدى هذه الدراسة أن نتعامل في صورة مستمرة مع «كتاب العين»، من دون أن تفارقنا الأسئلة التي ما توقف الدارسون عن طرحها، في خصوص هذا المعجم الأول والفريد في تاريخ العربية. لسنا في مجال نقد الطبعة المحققة، إلا أننا انتهينا الى ملاحظة عدد من المصاعب والهنات أثناء «معاشرتنا» للمعجم. فما هي؟

كان لعملنا أن يكون ميسراً لو أقدم محققا المعجم الخليلي، عند تحقيقهما أجزائه الثمانية، على التعمق في مسائل جدالية أصابت «كتاب العين» منذ وصول نسخته الأولى الى البصرة في النصف الأول من القرن الهجري الثالث، والإجابة عنها، أو السعي الى ترجيحات تاريخية في شأنها: إذا كنا شاركناهما الرأي في دفاعهما عن كون الخليل هو واضع هذه المعجم في خطته، فإننا وجدنا - بخلافهما - أن صلة الليث بالمعجم تحتاج الى تدقيقات وتصويبات تؤدي بنا الى القول بأنها لم تكن صلة «إملاء» وحسب في عدد من التعريفات الواقعة في حشو المعجم. وإذا كان المحققان صرفا جهداً بيناً في تحقيق المواد المعجمية، بعد أن قارناها بما ورد في غيرها من المعاجم اللاحقة، فإن التحقيق هذا ظل محدوداً في بعض الحالات والمواضع، تنقصه التدقيقات والكشف، على سبيل المثال، عن عدد من السقطات الواردة في طبعة «كتاب العين» المحققة. هكذا عملنا على مقارنة مواد «كتاب العين» بمصادر معجمية أخرى ما قام بها المحققان، بعد أن راعنا في المعجم، بداية، ورود ألفاظ، مثل «أهل الكوفة» و«أهل البصرة» في شأن الخلاف النحوي، مما درج في الاستعمال والتعيين بعد وفاة الخليل نفسها: أهي إقحامات النساخ؟ هذا ما دعانا الى مراجعة «كتاب العين» مراجعة نقدية تزيد من وثوقنا من الطبعة المحققة. فما كانت النتيجة؟

تحققنا ايجابياً من هذا المعجم، بأن أضفنا الى عمل المحققين العراقيين إسنادات جديدة تؤكد صحة الطبعة المحققة. أجرينا محاولة مخصوصة للتأكد من صحة المادة، فوجدنا عدداً من النواقص في الطبعة المحققة: لم نجد في المعجم أية إشارة للبحور الشعرية (التي نسب أمر استنباطها الى الخليل) التالية: «الطويل»، «الكامل»، «السريع»، «الخفيف»، «المضارع»، و«المقتضب». هذا ما يمكن قوله عن خلو المعجم أيضاً من

مستحدثات معروفة للخليل في مجال الألحان، وغيرها من العلوم التي اشتغل فيها، مثل «المعمى» وغيره. إلا أننا قمنا، من ناحية ثانية، بمراجعة أخرى تثبتنا فيها من صحة المواد المنسوبة الى الخليل في المعجم، بالمقارنة مع ما ورد نقلاً عنه في معجم آخر، هو «مقاييس اللغة» لابن فارس (– 395 هـ .)، في الجزء الأول وحسب من معجم الأخير: أتت حصيلة المقارنة إيجابية، فغالب النقول صحيح. ويمكننا القول أيضاً اننا جلبنا تدقيقات في شأن وضع المعجم، من جهتين:

1 : التأكد من أن عمل الليث على المعجم ما قام على الإملاء وحسب، وإنما على المساهمة فيه أيضاً، وهو ما سعينا الى اختصاره، مشيرين وحسب الى أن المعجم يشتمل على نبذات عديدة ونقول من علماء لم يشافههم الخليل، بل الليث، ممن تواجدوا في خراسان، وليس في البصرة، وهم: زائدة (ما يزيد على 60 شاهداً)، وعرام (ما يزيد على 40 شاهداً)، وأبو ليلى (ما يزيد على 41 شاهداً)، والضرير (ما يزيد على 65 شاهداً) وغيرهم، ملاحظين، الى ذلك، أن شواهدهم تتوزع على أجزاء المعجم كلها. هذا يؤكد الرواية التي ساقها ابن النديم في «كتاب الفهرست»، ويدقق مضمونها، إذ أفادنا عن الكيفية التي عمل فيها الخليل مع الليث لوضع المعجم: «فكان يملي علي ما يحفظ، وما شك فيه يقول لي: سلْ عنه فإذا صح اثبته، الى أن عملت الكتاب» (ص 64 – 65).

2 : التأكد من تاريخ وضع «كتاب العين»، إذ بدا لنا أنه موضوع بعد العام 134 للهجرة بكثير من السنوات، وهو تاريخ اتصال المسلمين بعد فتح أرمينية بالورق من الأسرى الصينيين، بدليل أن الكتاب يتحدث عن «الوراق»، وعن «صناعة الورق»، ما يفيد أنه معروف تماماً، وموسوم بـ«الصناعة» كذلك عند وضع المعجم.

للمعجم، أو لـ«كتاب العين»، على الأقل، حدود في التعيين والتعريف، على ما تبينا: حدود عائدة في بعض الأحيان الى سقطات تحققنا منها في متن الدراسة (مثل عدم اشتمال المعجم على أسماء عدد من البحور الشعرية). أو هي حدود عائدة الى عدم توافر المادة اللغوية، ولا سيما المستحدثة منها، عند الخليل (أو عند تلميذه الليث) عند وضع المعجم: فما كان يجري في البلاط الأموي في الشام، وفي الدواوين خصوصاً، من أمور الخط والتأليف وغيرها، ما كان يبلغهما بالضرورة في تسمياته الحادثة، وهو ما نلقى نماذج منه في التعريفات المقتضبة التي نقع عليها في المعجم وتشمل أموراً بلغت الخليل (أو الليث) من دون أن يعرفها بالضرورة. الى هذا، نحن لا نقوى على معرفة الحدود التي التزم بها الخليل في وضع معجمه، أي الحدود التي تقضي بإدراج هذا

اللفظ أو تلك الدلالة في المعجم. إذا كنا نتبين شيئاً عن حقيقة «المهمل»، أي القديم الذي سقط من الاستعمال، فإننا لا نتوصل الى معرفة المقصود من «المستعمل»، وهو غرض الخليل في وضعه المعجم، على ما أكد في تقديم الكتاب. ما يعني «المستعمل»؟ ما حدوده اللغوية والجغرافية؟

غير أننا وجدنا في المعجم، من ناحية أخرى، ما أعاننا على التعرف على مقادير واسعة من الألفاظ والدلالات والصيغ والاستعمالات «الناشئة» التي استقرت حمولاتها ومدلولاتها بين النصف الثاني من القرن الهجري الأول والنصف الأول من القرن الهجري الثاني. أي أن مادة «كتاب العين» ما خلت في عدد واسع من المواضع من أن تكون مدونة حية وأمينة وقريبة من الاستعمالات والتعيينات اللغوية السارية بل المتشكلة في الجماعة الإسلامية في عهد الخليل نفسه؛ ولم تكن بالتالي مدونة لجمع «الغريب» و«النادر» و«الوحشي» وحسب، مثلما كان عليه جهد جامعي العربية الأوائل في سعيهم لتأسيس «مرجعية الفصاحة». تحققنا في مواضع عديدة من كون «كتاب العين» سجلَ اللغة، أي عدداً من ألفاظها ودلالاتها، في وضعية «مفتوحة» إذا جاز القول، أي من دون تقييدات والتزامات، بما هو «فصيح» أو مجموع مشافهةً من الأعراب وحسب، على ما سنلقاه في المعاجم اللاحقة: ان مقارنة بسيطة بين «كتاب العين» و«كتاب الجيم» للشيباني (واللاحق بعد عقود معدودة عليه) تكشف لنا عن مدى التباين بينهما؛ فنقع في الأول منهما على مواد دالة على الزمن الاجتماعي والمعرفي في القرن الثاني الهجري، فيما لا نقوى أبداً على التحقق من الصلة هذه في الثاني منهما.

يمكننا القول ان التوصل الى هذه النتيجة (أي انتظام الصلة بين المفردة والتاريخ، ولا سيما المعاش والمستجد، في «كتاب العين») كان من «المفاجآت» الشيقة التي حفلت بها هذه الرحلة، والتي ضمنت لنا بالتالي سلامة الطرح المنهجي في الدراسة. وكانت المفاجأة شيقة، لأننا لا نضمن حسن الاستغلال التام والناجع لمادة ما عند مباشرة العمل فيها، ولو أننا سبقنا العمل فيها بعدة اختبارات وتجارب تمهيدية. فنحن لم نتحقق، واقعاً، من الصلاحية التامة للمادة المعجمية المثبتة في كتاب الخليل أو من أهليتها المناسبة لموضوعنا، عند مباشرتنا البحث، بل في ختامه وانغلاق دورته التامة؛ وبعد أن وجدنا في المعجم ما أجاب على تطورات غير متوقعة وحاجات غير محسوبة أو غير مرجحة تكشفت لنا في مسار البحث، وبعد أن «أحرقنا سفن العودة» أو الرجوع، كما تقول العبارة المعروفة.

نقد المصادر

كان لنا في مدى هذه الدراسة أن نتعامل مع كمية واسعة من المواد التاريخية، ما قادنا الى عملية نقدية للأخبار، من جهة، ولكيفية الإخبار، من جهة ثانية؛ وهو ما نجمله بالقول عن مصاعب الانتقال من العهد الشفوي الى العهد التدويني.

هكذا أتيح لنا، مثلاً، أن نتحقق من نسبة إحدى المخطوطات التي عمل عليها غير محقق، من الأب لويس شيخو حتى الدارس محمد حسين آل ياسين: ففي العام 1898 أقدم الأب اليسوعي على نشر المخطوط «الرحل والمنزل»، ونسبه الى أبي عبيد، ثم عمد آل ياسين إلى نقد هذه النسبة في كتابه «الدراسات اللغوية عند العرب» (منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1980، ص 318 - 319)، وانتهينا في دراستنا الى التأكد من جديد من صحة نسبته الى أبي عبيد: لم يجزم الأب اليسوعي في نسبة المخطوط الى أبي عبيد القاسم بن سلام (154 هـ. - 224 هـ.)، بل عَوَّل وحسب على ما اعتقده ابن سيده وابن منظور في معجميهما؛ وتبين لنا، بعد إجراء مقارنة تفصيلية، بين تحقيق الأب شيخو وعدد من «أبواب» الجزء الأول من كتاب «الغريب المصنف» لأبي عبيد القاسم بن سلام، الذي حققه الدكتور رمضان عبد التواب (مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 1989)، أن التطابق بينهما تام، فيما عدا تحويرات خفيفة معروفة في المخطوطات عادة، وفيما خلا ترتيب مختلف للمواد بين النصين. ونخلص من ذلك الى القول: المخطوط لأبي عبيد فعلاً، ويؤلف قسماً من كتابه «الغريب المصنف». وماذا نقول عن المصادر الأخرى؟

إذا كنا شكونا من بعض الهنات والمصاعب اللاحقة بـ«كتاب العين»، فإن الأمر لم يكن هيناً عند العودة الى مصادر مزامنة لهذا المعجم، أو لاحقة له مباشرة. عدنا الى عدد منها، إلا أننا لم نسلم بما ورد فيها من أقوال وتعيينات، وقام جهدنا في عدد من الحالات على تتبع نقدي لها، بعد أن تبينا أنها «مكتوبة» بعد وقت على حدوثها، بل بعد قرون، انطلاقاً من مرويات شفوية. أعملنا النقد، من ناحية، في عدد من المرويات التاريخية، مخففين الجانب «القصصي» فيها، أو التوهمات الاعتقادية التي تجد التاريخ متحققاً في أصول طبيعية أكيدة (بل متجسدة في أسماء علم معروفة)؛ كما عمدنا، من ناحية أخرى، الى التوقف عند وثائق - مصادر غير عربية، ولكن مزامنة لفترتنا التاريخية، أو جرى الكشف عنها وتحقيقها مؤخراً في العربية: عدنا، على سبيل المثال، الى وثائق موضوعة في غير العربية، كاليونانية وخلافها، أو الى ترجمات عنها موجودة باللاتينية والسريانية وخلافهما، مثل كتابات يوحنا الدمشقي وغيرها من الوثائق العاكسة

أجواء الجدالات بين المسيحيين والمسلمين، إثر الفتح الإسلامي أو في العهد الأموي.

الى هذا فإننا تحققنا في هذه الدراسة من التباين بين ما حفظته لنا المصادر من معلومات ومعطيات وتحاليل وتعليلات عن الفترة التي ندرسها، وبين ما كانت عليه أحوال الجماعات في أعمالها وصناعاتها المختلفة (مثلما تكشفت لنا بعض أحوالها لاحقاً). هذا يصح في ما نقلته المعاجم كما في المصادر الأخرى: فنحن لا نجد، على سبيل المثال، تعريفات أو معطيات عن الهندسة والبناء في المعاجم العربية غير التعريف اليتيم الذي يقترحه الخليل في «كتاب العين» (وهو ما يتناقله عنه واضعو المعاجم اللاحقون). كما لا نجد، بالمقابل، سوى شذرات قليلة في بعض كتب الرحالة عما كانت عليه أحوال بناء بعض العمائر الإسلامية (فيما كانت عمارة قوية ومنتشرة ومتميزة، على ما تبينا في الكشوفات والدراسات الأثرية المتأخرة). ذلك أننا نتحقق من غياب عدد من المصادر الثمينة من دون شك (مثل كتاب عن «المزوقين» ذكره المقريزي في «خططه» ولم يصلنا، وغيره أيضاً)؛ كما نتحقق من أمر آخر وهو ان خطط التأليف والتصنيف كانت مختلفة فيما مضى: تروي بعض الأخبار، على سبيل المثال، أن القوافل ما كانت تنقطع بين دمشق والبصرة طلباً لحسن التفسير في الأحاديث، وهو ما نجد آثاره في غير كتاب ومدونة، فيما لا نجد سوى النزر اليسير عن صناعات أخرى، مثل أعراض الزينة المختلفة، على الرغم من حضورها اللافت في حياة الجماعات نفسها. وهذا يعني أنه ما كانت للصناعات المختلفة مراتب متساوية في الحساب الاعتباري للجماعات: فما يصح في الشعر، أو في الغناء (والموسيقى خصوصاً، مع الأثر الاغريقي البين في التعامل الفلسفي معها، منذ فيثاغورس)، أو في الخط (بأثر قرآني ناشيء)، لا يصح في الصناعات الأخرى (تصوير، زينة. . .)، المتروكة في أدنى الرتب الاجتماعية، والتي لا تصل أخبارها أو لا تستوقف أعمالها جهود المؤلفين والدارسين.

هذا يصح في المصادر الكتابية كما في المصادر المادية ايضاً، إذ اننا عدنا أيضاً الى عدد من الكشوفات الأثرية التي تم العثور عليها في السنوات الأخيرة، سواء في سوريا أو الأردن من ناحية، أو في الجزيرة العربية من ناحية ثانية، لمزيد من التحقق والتدقيق في أمر هذا التاريخ. وقادتنا العمليات هذه الى ملاحظة التلازم بين الكشوفات الأثرية وكتابة التاريخ، حيث ان التاريخ تقيد في عدد من أطره وموضوعاته بما كانت توفره الكشوفات من مواد ومعطيات، ما جعله أقرب الى الميدان «المفتوح».

كما عدنا، للغرض نفسه، الى عدد من الكتب الصادرة حديثاً في غير ميدان من

ميادين البحث اللغوي والتاريخي والفني والجمالي التي تناولتها الدراسة، مدققين في ما بلغنا عنها في كتب ومراجع سابقة، وفي غير لغة وثقافة.

ثالثاً : في المسألة الجمالية

استندت هذه الدراسة الى قراءة دلالية، كانت العماد في العرض والتحليل، وأدت بنا الى الوقوف عند عدد واسع من الألفاظ، والى تحليل دلالاتها، مثل الألفاظ التالية: «دار»، «بيت»، «سماء»، «حرم»، «دمية»، «تنزيه»، «مضاهاة»، «نظام»، «كتاب»، «وحي»، «وشي»، «زينة»، «نعت»، «نظر»، «رواء» وغيرها الكثير مما حفلت به فصول الدراسة كلها. وأعانتنا هذه القراءة على الوقوف على الحمولات الدلالية والاعتقادية لعدد كبير من الألفاظ، ما كشف لنا الجهاز اللغوي، مثل السمات الدلالية، التي عينت بها العربية المدونة في «كتاب العين» مسميات الجمال وتعييناته.

وكان لنا في هذا السياق أن نتحقق من «تاريخية» بعض الدلالات والاستعمالات، متأكدين من تعينها أو من تبلورها في فترة ما قبل الإسلام أو في عهد الخليل. هكذا توقفنا عند نسبة عدد من الألفاظ والدلالات الإسلامية «الناشئة» الى عهد الخليل، مثل: «التأويل»، «البدعة»، «الامام»، «تفسير»، «تفقه»، «تكفير»، «تنزيه»، «الجهاد»، «الحد»، «الخليفة»، «الدهري»، «الذمي»، «الذكر»، «الرباط»، «المصر»، «الرخصة»، «الزكاة»، «السواد»، «الشرك»، «الشيعة»، «العامل»، «الفسطاط»، «الفتوى»، «الفقه»، «الفيء»، «القبلة»، «الكاغد»، «الورق»، «المئذنة»، «المؤذن»، «المشركون»، «المطوعة»، «المعاهد»، «المنارة»، «المغازي»، «المنسوخ»، «المهاجرون»، «الموحدون»، «الموالي»، «الناسخة»، «النحو»، «الوراقة»، «الوضوء»، «الولاية»، وغيرها الكثير مما لا حاجة لايراده في هذا المجال.

وقادتنا هذه الدراسة عملياً الى إعادة النظر في تاريخ الفنون، فعملنا على تصويب بعض مواده، أو على تصحيح بعض معطياته، بوضعها في نصابها التاريخي المناسب من جهة، وإثر تعرفنا، من جهة ثانية، على وثائق ومكتشفات جديدة في هذه المضمار. كما أبانت لنا الدراسة منافع إضافية في الجمع بين صناعات وسلوكات فنية لا يجري الجمع بينها في الدراسات عموماً: فالجمع بين الشعر والعمارة، أو بين الغناء والخط، قادنا الى تبين علاقات أكيدة، وإن غير نافرة وساطعة، في الصنع، والى تبين تشابهات في مقاييس الاستحسان (أو الاستقباح)، وإن غير متكررة بقوة في المتن المدروس. إلا أن هذه التبينات تبقى محدودة، أو ترجيحية الطابع، ذلك أننا نفتقر الى مواد عديدة، أكيدة

وموثقة، تمكننا من كتابة تاريخية سليمة لهذه الفنون. تعوزنا المواد، مثلما تعوزنا أيضاً شروط تحقق كتابة تاريخية ناجعة تخلص هذه المواد أو الكتابات المتوافرة عنها من النسق «القصصي» (أو الاعتقادي في أحسن الأحوال)، أو من النسق الاستشراقي الإسقاطي.

ما توصلنا اليه في هذا المجال هو أن ما ندرجه، في كتاباتنا ومعاهدنا بعد كتاباتهم ومعاهدهم، تحت باب «الفن الإسلامي» تصنيف جديد، أي موضوع، لا يستند الى الثقافة (في تصنيفاتها وعلومها ومعاييرها) التي صدر عنها هذا «الفن»، بل الى غيرها (وهو موضوع معالجتنا في كتاب قادم): فلقد جرى جمع مواد فنية قديمة، متوافرة، بل متبقية من الآثار والمحفوظات والمقتنيات، وجرى توزيعها في أبواب أو أنواع أو فنون، وفق أطوار وعهود وأساليب (سلالية - سياسية)، لا تجد سنداً لها، لا في النتاجات كما تحققت في سياقاتها التاريخية والاجتماعية، ولا في مدونات التفسير أو الذوق أو التقويمات الاستحسانية (والاستقباحية) أو «الجمالية» المصاحبة لها.

هكذا تحققنا في مدى هذه الدراسة من حصول علاقات في ميادين العمل بين صناع مختلفين، من بنائين ومزخرفين ومصورين وموشين، سواء على مواد البناء أو الأقمشة أو الستور أو المعادن أو الأخشاب وغيرها، بما فيها تناقل وتبادل أشكال وصور فيما بينها؛ وحصول علاقات بين الشعراء والمغنين، وبين الشعراء والكتاب والخطاطين، بما فيها المعالجات المختلفة، التأليفية والمادية والصوتية، للحروف والكلمات العربية. كما تحققنا كذلك من حصول تبلورات وتعريفات في الذوق والاستحسان، بل في المعايير «الجمالية» (مثل الوضع والمثل والزينة والمعالجة والتنزيه والمضاهاة وغيرها)، مشتركة أو موافقة لعدد من الصناعات، ما يصوغ ترتيباً أولياً لها يعكس تصورات الجماعة لفنونها وسلوكاتها «الجميلة».

ان توصلنا الى هذه التحققات يؤكد صوابية مسعانا المنهجي الأولي، وهو التعامل النقدي مع المتن الدراسي الموسوم ب«الفن الإسلامي»، سواء في نسقه التاريخي «الموضب» أو في تفسيراته الجمالية العادمة (فيما خلا أحاديث نبوية عن تحريم التصوير العبادي) للمدونة المحلية. إلا ان هذا ما عنى في حسابنا أننا واجدون لزاماً في التاريخ المحلي أسباباً كافية ولكن مجهولة أو مغيبة لدراسة هذه الفنون أو لفلسفتها؛ ولا أننا نابذون لما توصل اليه التاريخ الاستشراقي من كشوفات وتعليلات حولها. ولا نقول هذا من قبيل الملاطفة العلمية أو التوازن الأكاديمي الدقيق، وإنما من قبيل التنبه الى حقيقة التباين بين الفنون، إنتاجاً وتقويماً، في عهود قديمة وبين «تأويلنا» الحالي لها؛ وبين

إنتاج الفنون من جهة، وبين تميزها عن غيرها من الصناعات والسلوكات في أوضاع تاريخية وأطر تصنيفية وحسابات تقويمية، من جهة ثانية.

فنحن وقعنا في مادة «كتاب العين»، وفي عدد من الكتابات المزامنة له أو اللاحقة عليه مباشرة، على صناعات وسلوكات مستحسنة، تتطلب مهارات وقابليات وتطبيقات لا نجدها في غيرها، إلا ان هذا التميز المتحقق في النظر والاعتبار لا يبلغ أو لا يؤدي الى جمع هذه الفنون والسلوكات، أو قسم منها، في مرتبة متمايزة ومستقلة بالتالي: فنحن نتحقق، على سبيل المثال، من أن للشعر مكانة اعتبارية فائقة، وأن للكتابة مكانة ناشئة لا تقل عنها وإن لا توازيها بعد، لكننا لا نجد في هذا التاريخ ما يفيدنا عن ضرورة الجمع بينهما في مرتبة تصنيفية واعتبارية واحدة. كما نقع في هذه الصناعات والسلوكات، على سبيل المثال، على صفات مستحسنة تتشارك فيها، مثل «التزين» و«التجود» و«الحذاقة» و«التفنن» وغيرها، ولكن من دون أن نجد في التاريخ ما يفيدنا عن ضرورة الجمع بين هذه الصفات في قيمة عليا واحدة، مثل «الحسن» (الأقوى حضوراً في المعجم)، أو في عدة قيم أخرى.

وما قمنا به في مدى الدراسة من قسمة فنية ومن اعتبارات جمالية هو أشبه بـ«المقترح» الجمالي والفني وحسب، أي الموضوع، وإن المشفوع والمعزز بعدد وفير من الأسانيد والتعاليل. لا نقول بأن الفن والجمال كانا موجودين في تلك العهود «بالقوة»، لا «بالفعل»، وإنما في حالات أخرى غير التي نعرفها في أيامنا هذه، ومنذ القرن الثامن عشر تحديداً: كانا موجودين، ولكن من دون أن تبلغ الفنون - لا مجتمعة، ولا متفرقة، ولا قسماً منها دون غيره - حدود القسمة الناجزة، وإن كنا نجد في اعتبارات تلك العهود البعيدة من التقديرات والصفات ما يجعلها متمايزة عن غيرها، وما يكشف عن خصوصية ثقافية معينة ومحلية في قسمة الفنون وترتيبها الاعتباري. كانا موجودين، إذن، ولكن من دون أن يبلغ أيضاً التفكر في أمر «الحسن» (و«القبيح») حدود التفكر في مواصفات ومعايير باتت متمايزة عن غيرها، ولو أننا نجد بعضاً منها في حسابات تلك العهود القديمة. ما نريد قوله، هو أن قضية «الفن» و«الجمال» تاريخية ومعرفية في آن:

- 1 : تاريخية، لأنها تتصل بتعيين الجماعات والثقافات المختلف لما تعتبره «الجميل» ولتحققاته المصنوعة أو الطبيعية؛ وهو تعيين، بل تعيينات تتبدل تبعاً لعمليات إنتاجية ومسلكية واعتبارية بالتالي تقوم وفق أنسقة من التكرار المتوالي (مع بعض التنويعات والتطويرات) لما يكون مخصوصاً بها أو من وضعها وابتكارها، أو من

الاقتباس والتحوير (مع بعض التنويعات والتطويرات) لما أخذته عن تجارب غيرها من الثقافات والجماعات. ان القول بـ«تاريخية» قضية الفن والجمال يقودنا الى التأكيد على أن الجماعات والثقافات عرفت، على اختلافاتها، فنوناً وفق مثالات مخصوصة بكل منها، وذات مقتضيات في التصور والصنع معينة على أنها «الأحذق» أو «الأصعب» أو «الأشد ابتكاراً»، من دون أن يعني هذا إمكان «التفاضل» فيما بينها. فالجمال يبقى تاريخي التعيين، ويتبدل تبعاً لاحتياجات الانسان اليه.

– 2 : معرفية، لأنها تتصل بتصنيفات العلوم في المقام الأول؛ وهي تصنيفات ما امتلكت، قبل القرن الثامن عشر، وفي الثقافة الأوروبية، نصاباً نصياً خاصاً بها. فنحن نقع في «كتاب العين»، ونتبين من خلاله ومن غيره من المصادر وجود تقويمات استحسانية (أو استقباحية) لهذه الصناعة أو تلك، أو لهذا المسلك أو ذاك، من دون أن تنتظم بالضرورة في مقام تأليفي أو اعتقادي خاص بها. هذا ما يتضح في صورة أجلى مع تكون «العلوم» الأولى، ولا سيما في العهد الأموي، حيث تكونت علوم وتميزت عن غيرها (الفقه، الكلام، اللغة . . .)، مثلما تبلورت قضايا تأليفية خاصة بكل واحد منها (السماع، المشافهة، الفصيح، المنقول، الرأي . . .)، من دون أن نجد فيها حيزاً أو نصاباً مخصوصاً بهذه التقويمات الاستحسانية. هذا لا يعني أنهم ما كانوا يعتقدون، أو يميزون بين ما كانوا يعتبرونه «حسناً» أو لا، بل يعني أنهم ما جعلوا لمعتقداتهم وتصوراتهم هذه نصاباً تأليفياً مخصوصاً. وهو أمر لا نجد تفسيره في «قابلية» (أو عدم قابلية) العربي أو المسلم على التفلسف الجمالي (بدليل أنهم «تفلسفوا»، أو «تكلموا»، وصنفوا علوماً في ما وجدوا حاجة اليه)، وإنما في مقتضيات قسمة العمل الاجتماعي، والسلطة بالتالي، على تعين (أو عدم تعين) خطابات موازية لها. فكيف للتفكر الجمالي أن تكون له سلطة، إذا لم يكن للعديد من هذه الصناعات المعنية بالجمال سوى مكانة متدنية في الترتيب الاجتماعي (دون رجل الدين واللغوي والمفسر والقائد العسكري وغيرها)! وكيف لهذا التفكر أن يجد نصاباً له إذا لم يجد المجتمع في حاجاته ضرورة، أو لم يؤسس لدور ما، لوظيفة ما، مثل دور القاضي أو الفقيه أو المتكلم!

انتهينا من هذه الرحلة الشيقة والشائقة من دون أن تنتهي الرغبة بخوضها، أي التوسع فيها، والتدقيق في مسائلها من جديد، والانطلاق منها الى دراسات وبحوث أخرى. ذلك أنها أبانت لنا أن ميدان البحث في هذا الميدان، على الرغم من تأكده الظاهري ورسوخ قضاياه المعلنة، لا يزال مفتوحاً، عامراً بالاحتمالات.

فهرس الأعلام

- حرف الباء -

– حرف التاء –

– حرف الثاء –

– حرف الجيم –

– حرف الحاء –

- حرف الزاي -

- حرف السين -

– حرف الشين –

- حرف الصاد -

- حرف الضاد -

- حرف الطاء -

- حرف العين -

شربل داغر

مَذَاهِبُ الحُسْن

قراءة معجمية ـ تاريخية للفنون في العربية

تنطلق هذه الدراسة من «كتاب العين» للخليل بن أحمد الفراهيدي (100ـ175هـ)، أول المعاجم «الجامعة» في العربية، بل في العالم قاطبة. تنطلق منه، من قيد ألفاظه ودلالاته، بوصفه «دالاً أناسياً» (أنتروبولوجياً) حافظاً للخبرات والأحكام، وللاستعمالات والتبادلات، الاجتماعية ـ اللغوية، التي خصت بها الجماعة اللسانية أنواعاً من الأعمال والسلوكات بوصفها قابلة لصفات «مستحسنة» (و«مستقبحة»)، بل لـ «مذاهب» في الحسن.

تنطلق الدراسة من المعجم، وتستند كذلك إلى المصادر الإخبارية المدققة، بما «ينيرها» ويعززها ويكملها، لكي تتوصل الدراسة إلى استبيان ما كانت عليه «الفنون» في العربية القديمة: استبيان معجمي، دلالي، تاريخي، إذن، يتمكن الباحث فيه من الوقوف على أحوال الصناعات والصناع (في البناء والهيئة الحسنة والغناء والتصوير والنحت والخط والشعر وغيرها)، وعلى دلالات الحسن الطبيعي والصناعي، المعطى والموضوع، وعلى المذاهب، الدينية والفلسفية، من الإغريقية حتى علم الكلام مروراً بالمسيحية، التي باتت ترى إلى «الحسن» نظرة تبعيدية عن الحسية والوصفية وصولاً إلى «التنزيه» التام والناجز في التجربة الإسلامية.

كما تسعى الدراسة إلى الإجابة عن أسئلة استوقفتها، أو توصلت إلى صياغتها: كيف يحدث أننا لا نجد في الكتابات القديمة «المتوافرة» ما يفيدنا ـ إلا في ما ندر ـ عما «بقي» لنا من مواد «الفن الإسلامي»، على سبيل المثال؟ كيف حدث أن الشواغل التأليفية (التصنيفية، التفكيرية) القديمة اهتمت بقطاعات من دون غيرها في التجربة الإنسانية؟ ما جعل «الحسن» يرتقي إلى مصاف «الواحد»، ويعينه وحده، في ذاته، من دون غيره من المخلوقات والمصنوعات والسلوكات؟ هل كان التفكر في «الحسن» ناشئاً عن انشغالات دينية، فلسفية، خالصة أم كانت له صلات بما كان يتحقق ويعرض على المشاهدة ـ وحده من دون غيره، واقعاً ـ في الصناعات الحاذقة، صناعات التمدن والترف؟

الجمعية الملكية للفنون الجميلة ـ ص.ب: 9126 ـ عمّان ـ الأردن

المركز الثقافي العربي ـ ص.ب: 5158 ـ 113 ـ بيروت ـ لبنان